Die deutsche Illustration

Rudolf Kautzsch

Aus Natur und Geisteswelt.

Sammlung
...senschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen
Gebieten des Wissens.

Preis des Bändchens von 130—160 Seiten in farbigem Umschlag
1 Mark, geschmackvoll gebunden 1 Mark 25 Pf.

Geschm... geliefert.

Jedes Bä... ...eln käuflich.

Die S... ...en Bedürfnis
nach bild... ...rhaltender
Lektüre en... ...in sich abge-
schlossenen ...gen kleinerer
wichtiger ... ...d damit eine
Lektüre, d... ...en kann.

Eine ... ...ng des Stoffes
soll auf ... Mitwirkung
angesehene... ...et. So wird
eine Lektü... ...d dauernden
Nutzen ve...

Wie ... ...en Zweck der
Sammlung... ...eises sorg-
fältigste... ...rung bei-
gegebene... Zeichnung
versehen... ...nd.

Es e...

Philos... ...ysiologie,



Aufgaben ... J. Unold in
München. Geh. *M.* 1.—, geschmackvoll geb. *M.* 1.25.

Beantwortet die Frage: Gibt es keine bindenden Regeln des menschlichen Handelns? in zuversichtlich bejahender, zugleich wohlbegründeter Weise.

Die Seele des Menschen. Von Prof. Dr. Rehmke. Geh. *M.* 1.—, geschmackvoll geb. *M.* 1.25.

Eine der wichtigsten wissenschaftlichen Fragen ist die Seelenfrage, welche in diesem Bändchen eingehend behandelt wird.

in di...

Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland. Von Prof. Dr. O. Külpe in Würzburg. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.

Schildert die vier Hauptrichtungen der deutschen Philosophie der Gegenwart, nämlich den Positivismus, Materialismus, Naturalismus und Idealismus (im metaphysischen Sinne dieses Wortes).

Das Nervensystem, sein Bau und seine Bedeutung für Leib und Seele im gesunden und kranken Zustande. Von Prof. Dr R. Zander. Mit zahlr. Abb. Geh. M 1.—, geschmackv. geb. M 1.25.

Auf breiter wissenschaftlicher Unterlage werden die Bedeutung der nervösen Vorgänge für den Körper, die Geistestätigkeit und das Seelenleben allgemeinverständlich dargestellt.

Die fünf Sinne des Menschen. Von Dr. Jos. Clem. Kreibig in Wien. Mit 30 Abb. i. T. Geh. M 1.—, geschmackv. geb. M 1.25.

Beantwortet die Fragen über die Bedeutung, Anzahl, Benennung und Leistungen der Sinne in gemeinfaßlicher Weise.

Allgemeine Pädagogik. Von Prof. Dr. Theobald Ziegler. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.

Behandelt die großen Fragen der Volkserziehung in praktischer, allgemein verständlicher Weise und in sittlich-sozialem Geiste.

Die Tuberkulose, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Ursache, Verhütung und Heilung. Gemeinfaßlich dargestellt für die Gebildeten aller Stände von Oberstabsarzt Dr. Schumburg. Mit zahlr. Abb. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.

Verbreitet sich über das Wesen und die Ursache der Tuberkulose und entwickelt daraus die Bekämpfung derselben.

Die moderne Heilwissenschaft. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. E. Biernacki. Deutsch von Dr. S. Ebel, Badearzt in Gräfenberg. Geh. M 1.—, geschmackv. geb. M 1.25.

Gewährt dem Laien in den Inhalt des ärztlichen Wissens und Könnens von einem allgemeineren Standpunkte aus Einsicht.

Bau und Tätigkeit des menschlichen Körpers. Von Dr. H. Sachs. Mit 37 Abbildungen. Geh. M 1.—, geschmackv. geb. M 1.25.

Lehrt die Einrichtung und Tätigkeit der einzelnen Organe des Körpers kennen und sie als Glieder eines einheitlichen Ganzen verstehen.

Die Leibesübungen und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Prof. Dr. R. Zander. Mit 19 Abbildungen im Text und auf 2 Tafeln. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.

Will darüber aufklären, weshalb und unter welchen Umständen die Leibesübungen segensreich wirken, indem es ihr Wesen, andererseits die in Betracht kommenden Organe bespricht.

Ernährung und Volksnahrungsmittel. Sechs Vorträge gehalten von Prof. Dr. Johannes Frentzel. Mit 6 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.

Gibt einen Überblick über die gesamte Ernährungslehre und die wichtigsten „Volksnahrungsmittel“.

Acht Vorträge aus der Gesundheitslehre. Von Prof. Dr. H. Buchner. 2. Aufl., besorgt von Prof. Dr. M. Gruber. Mit zahlr. Abb. i. T. Geh. M 1.—, geschmackv. geb. M 1.25.

Unterrichtet in klarer und überaus fesselnder Darstellung über alle wichtigen Fragen der Hygiene.

Naturwissenschaften und Technik.

Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Von Felix Auerbach. Mit Abbildungen. Geh. M 1.—, geschmackv. geb. M 1.25.

Der Autor stellt eine zusammenhängende, für jeden Gebildeten verständliche Entwicklung der Begriffe dar, die in der modernen Naturlehre eine allgemeine und exakte Rolle spielen.

Abstammungslehre und Darwinismus. Von Prof. Dr. R. Hesse in Tübingen. M. zahlr. Abb. Geh. M 1.—, geschmackv. geb. M 1.25.

Die große Errungenschaft der biologischen Forschung des vorigen Jahrhunderts, die Abstammungslehre, welche einen so ungemein befruchtenden Einfluß auf die sog. beschreibenden Naturwissenschaften geübt hat, wird in diesem Schriftchen in kurzer, gemeinverständlicher Weise für weitere Kreise dargelegt.

Mikroskope. Von Dr. W. Scheffer. Mit zahlreichen Abbildungen. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.

Zweck des Büchleins ist, bei weiteren Kreisen Interesse und Verständnis für das Mikroskop zu erwecken.

Luft, Wasser, Licht und Wärme. Acht Vorträge aus der Experimental-Chemie. Von Prof. Dr. R. Blochmann. 2. Aufl. Mit 103 Abbild. im Text. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.

Führt unter besonderer Berücksichtigung der alltäglichen Erscheinungen des praktischen Lebens in das Verständnis der chemischen Erscheinungen ein.

Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit. Von Bauinspektor Curt Merckel. Mit zahlr. Abbild. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.

Führt eine Reihe hervorragender und interessanter Ingenieurbauten nach ihrer technischen und wirtschaftlichen Bedeutung vor.

Unsere wichtigsten Kulturpflanzen. Von Privatdozent Dr. Giesenhagen in München. Mit zahlreichen Abbildungen im Text. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.

Behandelt die Getreidepflanzen und ihren Anbau nach botanischen wie kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten.

Das Licht und die Farben. Von Prof. Dr. L. Graetz. Mit 113 Abbildungen. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.

Führt von den einfachsten optischen Erscheinungen ausgehend zur tieferen Einsicht in die Natur des Lichtes und der Farben.

Der Kampf zwischen Mensch und Tier. Von Prof. Dr. Karl Eckstein. Mit 31 Abbild. i. T. Geh. M 1.—, geschmackv. geb. M 1.25.

Der hohe wirtschaftliche Bedeutung beanspruchende Kampf erfährt eine eingehende, ebenso interessante wie lehrreiche Darstellung.

einge.

Versuche in der Betrachtung farbiger Wandbilder mit Kindern. Von Käthe Kautzsch.

Mit 21 Bildertafeln. 8. Geh. *M.* 1.60.

Die „Versuche" bezwecken nicht, Lehrenden irgend ein Schema für die Behandlung farbiger Wandbilder vor Kindern an die Hand zu geben, da die Verfasserin jedes schematische und systematische Verfahren mit diesen Bildern für kunsttötend und völlig verkehrt hält. Sie entstanden aus praktischen Versuchen mit Kindern verschiedenen Alters und Standes, und sie wollen dazu anregen, Kindern gerade die Eigenschaften und Probleme dieser Kunstwerke nahe zu führen, die ihrem Wesen als „bildende Kunst", speziell als Malerei entsprechen.

Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Von Prof. Dr. August Schmarsow.

Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung. gr. 8. Geheftet *M.* 2.—, geb. *M.* 2.60.

Die Vorträge legen in aller Kürze unser Verhältnis zu den bildenden Künsten klar und weisen auf die Hauptpunkte, wo eine künstlerische Erziehung einzusetzen hat, mit Nachdruck hin. Die Überzeugung, daß hierbei von der eignen Ausdrucksbewegung auszugehen ist wie bei Entstehung der Künste selber, veranlaßt den Verfasser, das weite Gebiet der Mimik in seiner Bedeutung für die gesamte Kunst zu würdigen. Von diesem Ursprunge aus geht er den Triebfedern des künstlerischen Schaffens in Plastik, Architektur und Malerei nach und legt auch die Verbindung zur Musik und Poesie frei. So entwickelt er aus der natürlichen Organisation des Menschen heraus die Grundzüge einer vollständigen, in sich geschlossenen Kunstlehre, die in hervorragendem Maße die Beachtung aller Kunstfreunde verdient.

Kunsterziehung und Schule. Von Dr. Julius Leisching, Direktor des Kunstgewerbemuseums in Brünn.

gr. 8. Geheftet *M.* 1.50.

Die kunsterziehlichen Aufgaben der Schule können nicht darin bestehen, Künstler, Kunsthistoriker und Kunstkritiker heranzuziehen, sondern nur die Bildung künstlerischer Art zu verbreiten. Gebildet sein heißt aber nicht prunken mit Wissen; gebildet sein heißt genießen können, das Edle und Höchste, die köstlichen und reichsten Früchte des Lebensbaumes zu würdigen verstehen, in sich aufzunehmen, in ihnen Nahrung, Kraft und seligste Befriedigung zu finden. Es ist ein wahrhaft erhebendes Ziel, das hier der Schule auf neuen Bahnen winkt: auf neuen — wie etwa durch Schmückung der Schulzimmer, durch Kunstwanderungen in den Straßen, den Galerien und Museen —, aber auch auf alten, ausgefahrenen Geleisen, die erst gesäubert werden müssen, wie im Zeichenunterricht. Ein Stück vorwärts diesem Ziele zu möchte auch die vorliegende Schrift führen.

Die Natur in der Kunst. Von Prof. Dr. Felix Rosen.

Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei. Mit 120 Abbildungen im Text. Vornehm gebunden *M.* 12.—

Kunstgeschichte und Naturwissenschaft berühren sich an manchem Punkt. Die zeichnerische Wiedergabe der Naturobjekte ist ein heuristisches Prinzip ersten Ranges für die beschreibenden Naturwissenschaften, welche daher an der Entwicklung der malerischen Techniken und, darüber hinaus, des Naturalismus in der Malerei ein Interesse nehmen müssen. Andererseits dürften aber auch der Kunstforschung aus einer von einem Vertreter der Naturwissenschaft ausgeführten Untersuchung über die Naturdarstellung in der Kunst neue Ergebnisse und Gesichtspunkte resultieren. — Die Methode des Verfassers beruht auf dem Vergleich der Natur mit ihren Boden- und Bergformen, ihrer Flora und Fauna, am Produktionsorte des Künstlers mit der malerischen Wiedergabe der Eindrücke im Bilde; es ist die induktive Methode der Naturwissenschaft, welche auf die Entwicklungsgeschichte der Malerei angewendet wird. Die Studien, durch zahlreiche Abbildungen, meist nach Originalaufnahmen des Verfassers, illustriert, betreffen die italienische und die altniederländische Malerei von Giotto und den van Eycks bis zur Hochrenaissance.

Verlagsbuchhandlung B. G. Teubner in Leipzig.

Künstlerischer Wandschmuck
für Schule und Haus.

Von den Bilderunternehmungen der letzten Jahre, die der neuen „ästhetischen Bewegung" entsprungen sind, begrüßen wir eins mit ganz ungetrübter Freude: den „künstlerischen Wandschmuck für Schule und Haus", den die Verlagsbuchhandlung B. G. Teubner in Leipzig und Berlin herausgibt. ... Wir haben hier wirklich einmal ein aus warmer Liebe zur guten Sache mit rechtem Verständnis in ehrlichem Bemühen geschaffenes Unternehmen vor uns — fördern wir es, ihm und uns zu Nutz, nach Kräften! (Kunstwart 1901, Nr. 5.)

Bisher erschienen u. a. folgende Blätter:

Die mit * versehenen Bilder sind 60×50 cm, die mit † 75×55 cm, die anderen 100×70 cm groß.

*K. Bauer, Goethe . . . . *M.* 3.—
*K. Bauer, Schiller . . . . . . „ 3.—
K. Bauer, Luther . . . . „ 3.—
J. Bergmann, Seerosen . . . . „ 6.—
K. Biese, Hünengrab . . . . . „ 6.—
K. Biese, Stahlwerk bei Krupp . „ 6.—
E. Du Bois-Reymond, Akropolis „ 6.—
W. Conz, Schwarzwaldtanne . . „ 6.—
L. Dettmann, Vulkan-Werkstätten „ 6.—
H. Eichrodt, Droben stehet die Kapelle . . . . „ 5.—
R. Engels, Gudrun am Meere . „ 6.—
†J. Fikentscher, Malven . . . . „ 5.—
†O. Fikentscher, Krähen im Schnee „ 4.—
†O. Fikentscher, Eichhörnchen . . „ 5.—
O. Fikentscher, Fuchs im Ried . „ 5.—
R. Friese, Springender Löwe . . „ 6.—
W. Georgi, Pflügender Bauer . „ 6.—
F. Hein, Am Webstuhl . . . . „ 6.—
F. Hoch, Fischerboote . . . . . „ 6.—
†F. Hoch, Morgen im Hochgebirge „ 4.—
F. Hoch, Kiefern . . . . „ 6.—
F. Kallmorgen, Südamerika-Dampfer . . . . *M.* 6.—
F. Kallmorgen, Lokomotiven-Werkstätte . . . . „ 6.—
*A. Kampf, Kaiser Wilhelm II . „ 3.—
G. Kampmann, Mondaufgang . „ 6.—
†G. Kampmann, Bergland im Schnee . . . . „ 5.—
†G. Kampmann, Abendrot . . . „ 5 —
†E. Kuithan, Stille Nacht, heilige Nacht . . . . „ 5.—
S. Ley, Fingerhut im Walde . . „ 6.—
E. Liebermann, Wem Gott will rechte Gunst erweisen . . . „ 5 —
M. Roman, Römische Campagna „ 6.—
W. Strich-Chapell, Lieb Heimatland ade! . . . . „ 6.—
W. Trübner, Alt-Heidelberg . . „ 5.—
H. v. Volkmann, Die Sonn' erwacht . . . . „ 6.—
H. v. Volkmann, Wogendes Kornfeld . . . . „ 6.—

Kleine Wandbilder für das deutsche Haus.
Künstler-Steinzeichnungen.

Preis eines jeden Blattes *M.* 2.50.

Bildgröße 41×30 cm, mit Papierrand 57×44 cm.

201. Luntz, Altes Städtchen.
202. Biese, Christmarkt.
203. Haueisen, Ruhe.
204. Hoff, Dachauerin.
205. v. Volkmann, Frühling auf der Weide.
206. v. Volkmann, Abendwolken.
207. Lieber, Heiderot.
208. Biese, Einsamer Hof.
209. Katz, Hühner.
210. Fikentscher, Maimorgen.
211. Du Bois-Reymond, Ägina.
212. Hein, Das Tal.
213. Ortlieb, Herbstluft.
214. Petzet, Am Stadttor.
215. Strich-Chapell, Blühende Kastanien.
216. v. Volkmann, Herbst in der Eifel.

Auf Wunsch ausführliche illustrierte Kataloge unentgeltlich und postfrei.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung
wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens
44. Bändchen

Die deutsche Illustration

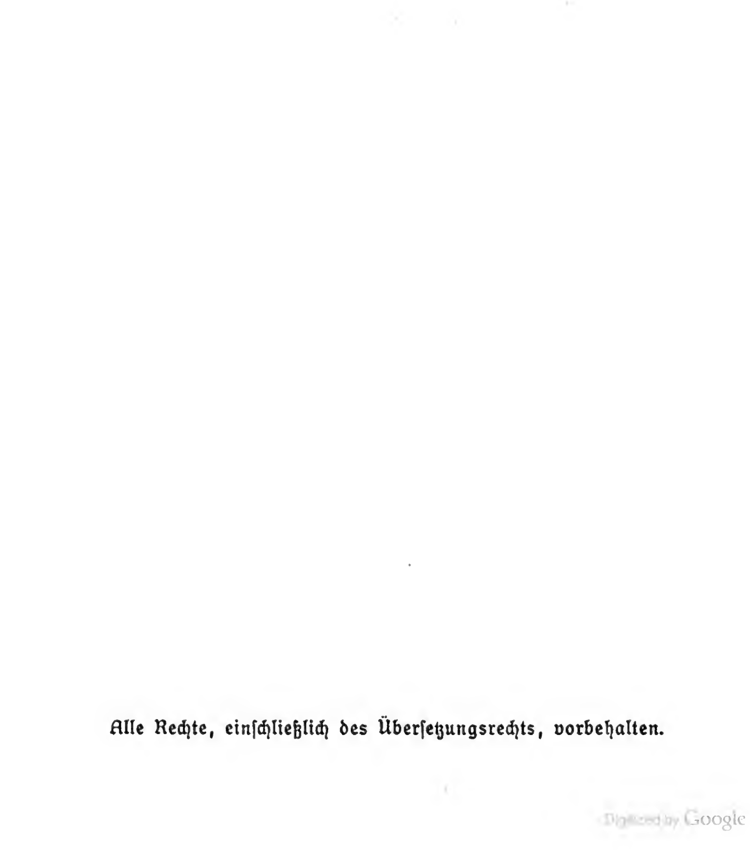
Von

Rudolf Kautzsch

Mit 35 Abbildungen im Text



Leipzig
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1904



Vorwort

Diese kleine Schrift ist der Niederschlag einer Reihe von Vorträgen, die ich am Freien Deutschen Hochstift im Winter 1900/01 gehalten habe. Ich gab damals mehr Einzelschilderungen, als eine streng fortlaufende Darstellung. Daher rührt eine gewisse Ungleichmäßigkeit, die sich nicht sofort ganz überwinden ließ.

Sollten Fachgenossen das kleine Buch in die Hand nehmen, so werden sie sehen, daß ich versucht habe, auch der Einzelforschung der letzten Jahre zu folgen. Sollte mir dennoch das eine oder andere nicht nur hypothetische Resultat entgangen sein, so muß ich das mit der Notlage entschuldigen, in der ich mich die letzten Jahre hindurch wissenschaftlicher Arbeit gegenüber befunden habe. Wenn ich das Schriftchen trotz solcher Mängel veröffentliche, so geschieht das, weil mir die allgemeinen Erörterungen darin wichtiger sind, als die Einzelheiten. Sie sind es, die ich mir endlich einmal „vom Halse schreiben" wollte.

Und sie sind es auch, die mir die Hoffnung geben, das Schriftchen werde innerhalb des Unternehmens, in dessen Dienst es sich stellt, seine Wirkung tun, als einer der Versuche, weitere Kreise der Kunst selbst ein Stück näher zu bringen.

Rudolf Kautzsch

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnis der Abbildungen

Einleitung

Was ist Illustration?

Die Illustration als Kunst ist ein Zweig der zeichnenden Künste, und die zeichnenden Künste ordnet man im Gesamtgebiet bildender Kunst in der Regel der Malerei unter.

Wollen wir das besondere Wesen der Illustration richtig verstehen, müssen wir uns zunächst an den Oberbegriff halten und fragen: wie steht es mit der zeichnenden Kunst, wie gliedert sie sich der „Malerei" ein?

Innerhalb der Malerei, als der Darstellung auf der Fläche, scheiden wir monumentale (Wand-)Malerei, eigentliche (Bild-) Malerei und zeichnende (oder auch graphische) Kunst.

Von der monumentalen Malerei können wir hier absehen. Dagegen wird es für den ganzen Verlauf unserer Auseinandersetzung wertvoll sein, immer zu wissen, was wir unter Bildmalerei oder Malerei im engeren Sinne, und was unter zeichnender (oder graphischer) Kunst verstehen. Also zuerst: was ist ein Bild?

Abb. 1 zeigt uns ein Bild des Venezianers Giorgione (1477 bis 1511). Wir sehen Männer und Frauen, teils bekleidet, teils unbekleidet, in reicher Landschaft. Sie ruhen, musizieren, eine Frau scheint Wasser zu schöpfen. Zerbrechen wir uns nicht den Kopf über den sogenannten Gegenstand der Darstellung: genug, da ist heiteres, sorgenloses Dasein schöner Menschen in schöner Umgebung geschildert — das goldene Zeitalter, die Renaissance — wenn man will. Gehen wir bei unserer Betrachtung vielmehr vom einzelnen aus: wir sehen jugendliche Frauenkörper: die schwellende Fülle der wohlgebildeten Gestalten fordert von unserem Auge das Nachgehen und Nachfühlen der körperlichen Form. Aber mehr, die leuchtenden Töne des Fleisches stehen auch in reizvollem Gegensatz zu den buntfarbigen Gewändern der Bekleideten. So ist eine reiche, tiefe, festlich gestimmte Farbenharmonie geschaffen, die zunächst auf unser Auge wirkt. Und sie ist nicht isoliert, für sich da, sondern hineingerückt in das Ganze einer Landschaft, die mit ihren Formen und Farben notwendig dazu gehört. Wir folgen mit dem Auge



Abb. 1 Giorgione, Gesellschaft im Freien.

den Linien, die in die Tiefe führen, wir konstruieren für uns den ganzen gemalten Raum nach, wir tasten, wieder mit dem Auge, die Formen des Einzelnen ab, wir lassen uns von dem Spiel der Farben leiten, die mit Reflexen und Spiegelungen alles zu einem untrennbaren Ganzen weben, wir sehen das warme goldene Abendlicht überall, die durchsichtige Luft, die alle Töne voll zur Geltung kommen läßt: da ist kein Fleckchen, das nicht in unlösbarem Zusammenhang mit allen anderen Bildteilen stünde. Und all das will gesehen und nachgefühlt sein, bevor sich uns das Ganze voll zu eigen gibt.

Das ist das erste. Es ist nicht alles. Gewiß wendet sich die Bildmalerei zunächst an unsere Augen, unsere Anschauung. Zu zeigen, wie die Welt eigentlich aussieht, das ist ihr Thema, nicht, was sie ihrem inneren Zusammenhang nach ist, oder was sie uns bedeutet. Aber freilich, der Mensch ist ein unteilbares Wesen: was er sieht, regt auch seine Vorstellungswelt an und wirkt auf sein Empfindungsleben. So vermag sich vor unserem Bilde gewiß niemand dem Zauber des Vorstellungskomplexes



Abb. 2 Millet, Ährenleserinnen

„Renaissance", niemand der Macht der Empfindung, die der kurze, traumhaft schöne Augenblick voll Wärme und Farbe unmittelbar vor dem Sinken der Sonne weckt, zu entziehen!

Nur gilt unbedingt: nicht der Reichtum, der Wert der Vorstellungen und Empfindungen, die ein Bild in uns anregt, macht das Bild zum Bilde, zum Werk bildender Kunst, sondern, daß alle jene Vorstellungen und Empfindungen im Werk des Malers sichtbare Gestalt gewonnen haben. Auch das Größte und Feinste hat im Bild nur so weit eine Stätte, als es in Formen und Farben auf der Fläche sichtbar zu werden vermag.

Ist dem aber so, zeigt uns die Malerei, wie die Welt eigentlich aussieht, so muß der Maler alles Einzelne für sich und das Ganze in seinem Zusammenhang so darstellen, wie wir es den Gegebenheiten unseres Gesichtssinnes zufolge in der Wirklichkeit sehen müßten. Das ist die unerläßliche Voraussetzung für alles Weitere.

Aber schauen wir uns noch ein Bild neuerer Zeit an (Abb. 2): Millets Ährenleserinnen (1857). Es ist Mittag. Helles, zerstreutes, ein wenig verschleiertes Licht liegt über dem Ganzen. Der Erdboden, die Ferne sind völlig licht. Und von diesem Grunde heben sich drei Gestalten ab, nicht etwa in

leuchtenden Lokalfarben, nein in hellen gebrochenen Tönen, ganz umflossen von flimmerndem Licht — und doch mit außerordentlicher Bestimmtheit. Es ist ein Denkmal der Verfeinerung des künstlerischen Sehvermögens. Gesteigert ist die Fähigkeit, Wertunterschiede des Lichts und der Farbe aufzunehmen seit Giorgiones Zeiten. Und die Entdeckerfreude, der Triumph über die Bewältigung der lichterfüllten Luft, der im hellen Duft gebadeten, ja aufgelösten Körperlichkeit spricht rückhaltlos aus diesem, wie aus so manchem anderen Bilde jener Tage. Der Künstler hat dieser Seite seiner Kunst auch alles andere untertan gemacht. Mit größter Kühnheit sind die Figuren in die Fläche gesetzt. Von Komposition im älteren Sinne ist gar keine Rede. Er hat auch die Symmetrie der Linien, das Gleichgewicht der Massen nicht nötig: Luft und Licht sind es, die alles zusammenhalten. Und ich brauche nicht mehr zu erwähnen, daß auch hier, soweit das Bild reicht, jeder Punkt in den festen Zusammenhang, den diese Faktoren schaffen, einbezogen ist. Es ist ein Stück Wirklichkeit, das wir mit dem Auge nach allen Seiten abtasten können. Da ist nichts, was nicht so *gesehen* werden könnte. Gegen diesen Zug steht der Gegenstand erst in zweiter Linie. Was will es besagen, daß wir hier statt der Renaissancefreude an der Welt die ernste Stimmung haben, die die Beobachtung des hart arbeitenden Volkes weckt — das tritt zurück gegenüber der Wonne, die nie *ganz* zu fassende Welt wieder von einer neuen Seite geschaut, gepackt, bewältigt zu haben. Hier wie in jenem venezianischen Bilde haben wir also schließlich dasselbe: ein Bild, d. h. die festgefügte Einheit aller der Elemente, aus denen sich ein Ausschnitt des Weltganzen für unsere Augen zusammenwebt: Körper, Farbe, Luft und Licht. Für unsere Augen: daraus ergibt sich die Forderung, daß jeder Punkt der Bildfläche so ausgeführt werde, wie ihn das Augenpaar eines (gedachten) Zuschauers von dem einmal gewählten Standpunkt aus hätte sehen müssen.

Der Bildmalerei steht die zeichnende und graphische Kunst gegenüber, wobei zunächst gleichgültig bleibt, ob die Zeichnung Handzeichnung ist, oder ob sie zum Zweck der Vervielfältigung in Holz geschnitten, in Kupfer gegraben, auf Stein fixiert oder auf photomechanischem Wege druckfähig gemacht wird. Zur zeichnenden und graphischen Kunst rechnen wir also auch die Illustration. Wir fragen demnach weiter: was ist zeichnende Kunst?



Abb. 3 Ludwig Richter, Neujahrsmorgen.

Wir gehen wieder von einem bestimmten Beispiel aus. Unser Blatt, ein Holzschnitt von Ludwig Richter (Abb. 3), zeigt uns den Neujahrsmorgen. Im traulichen Stübchen, in dem der wärmende Ofen nicht fehlt, treten die Kinder vor

den Vater, Glück zu wünschen, indes der dampfende Kaffee aufgetragen wird und durch die Fensterscheiben die fallenden Schneeflocken blinken. Den Schnee schütten Engelchen aus dem Wolkensäckchen vom Dache. Großflockig fällt er auf die Straße, wo die Menschen beisammenstehen und frieren.

Kann das ebenso gemalt werden? Wir wollen uns die Engelchen mit ihrem naiven Tun gern gefallen lassen. Dergleichen kann gemalt werden und ist gemalt worden. Aber sehen wir auf die Trennung von drinnen und draußen: das Haus, in dessen Inneres wir schauen, ist eigentlich eine vorn offene Bretterhütte: ein Balken rechts schließt es nach der Straße zu ab. Hier haben wir also nicht die Einheit fürs Auge, wie sie der Wirklichkeit entspricht. Dies drinnen und draußen kann so nicht zugleich „auf einen Blick", wie wir sagen, gesehen werden. Wollte man das, was wir hier vor uns haben, in Wirklichkeit mit ansehen, müßte man erst hinein in die Stube und dann hinaus auf die Straße gehen. Das Band also, das diese zwei Sehgebiete zusammenhält, dies drinnen und draußen, ist nicht die Bildeinheit, wie wir sie oben bestimmt haben, sondern — ja was sonst?

Lassen wir die Frage vorläufig offen und sehen wir zu, ob etwa dieser Verstoß gegen die Bedingungen der Sichtbarkeit noch Analogien hat. Gehen wir ins einzelne: Wie sieht z. B. das Holzwerk aus, der Boden, die Balken? Ein paar Linien, um die Grenzen der einzelnen Stücke, Striche, um die Risse, oder auch die Maserung anzudeuten — das ist alles. Nicht nur die Farbe fehlt, auch die schwarzweiße Behandlung ist nicht malerisch. Wir haben keine feinen Übergänge von hell zu dunkel, die etwa die Farbunterschiede auf der Holzdiele anzeigen könnten, nur Striche und Punkte, um den Holzcharakter überhaupt anzudeuten. Ebenso ist's aber mit allem übrigen. So ist mit glatten Strichen das saubere Linnen charakterisiert, so mit Kringeln der gemusterte Polsterstuhl. Wieder anders die Gewänder, der Ofen, die Glasscheiben, das Geschirr, die Uhr, Katze und Hund. Und ebenso draußen die Häuser, der beschneite Boden, die Schneeflocken, die mittels weißer ausgesparter Fleckchen angedeutet sind, weiter die Wolken, die nur durch einen Umriß und wenige gerundete Striche, die Sonne, die nur durch Strahlenlinien bezeichnet ist. Aber auch die Körper sind nicht anders behandelt: ein Umriß, ganz wenig Innenzeichnung und Schraf-

fierung, die Rundung anzuzeigen, das muß genügen. Auch die dargestellten Menschen also sind nicht Abbilder des Lebens, sondern Abstrakta, Auszüge gewissermaßen aus der wirklichen Erscheinung, die nur das Wesentliche geben, an die Wirklichkeit nur erinnern.

Wir sehen nunmehr: der Mangel der Farbe ist nur eine Seite des gewaltigen Unterschieds, der zwischen Bild und Zeichnung besteht. Den ganzen Unterschied können wir etwa so fassen: Zeichnende Kunst zeigt uns die Wirklichkeit überhaupt nicht so, wie unsere Augen sie sehen, sondern umschreibt sie vermittels einer charakterisierenden Zeichensprache, die die Wirklichkeit nicht nachbildet, sondern an sie erinnert. Auf der Deutlichkeit dieser Zeichensprache beruht zunächst die Wirkung zeichnender Kunst. Und je erfindsamer der Künstler, je ausdrucksvoller seine Sprache ist, um so lebendiger wird sein Blatt wirken.

Das ist aber noch nicht alles. Wir mußten doch ausdrücklich die Freiheit hervorheben, die sich Richter in der Darstellung des Raumes und seiner Teilung gestattet. Niemand hält den Meister um dieser Freiheiten willen für einen schlechten Künstler. Das führt uns weiter. Dem Zeichner sind also Freiheiten möglich, die der Maler nicht anwenden darf. Gewiß. Wenn doch einmal nur an die Wirklichkeit erinnert wird, so verletzt auch jene Doppelheit des Schauplatzes nicht. Wie wir in dem Umriß den Körper erkennen, so erkennen wir auch in diesem Pfostenwerk mit der Decke darüber den Raum, gleichgültig zunächst, ob er wirklicher- oder auch nur möglicherweise so ausgesehen haben kann oder nicht. Wir haften ja gar nicht am einzelnen, tasten es nicht mit den Augen ab. Wir verhalten uns ihm gegenüber ähnlich wie wir es — unkünstlerisch genug — im täglichen Leben tun. Ein Blick — und das bloße Erkennen genügt schon zur Orientierung, Form und Farbe oder gar der malerische Zusammenhang mit der Umgebung haben ein weiteres Interesse nicht.

Und damit kommen wir nun auf einen Hauptunterschied zwischen Zeichnung und Bildmalerei.

Wie uns im täglichen Leben das bloße Erkennen genügt, weil uns an den Dingen nicht die Erscheinung beschäftigt, sondern was sie sonst sind, so genügt auch in der Zeichnung das Erkennen, weil auch dort die Umrisse, diese gestrichelten, schraffierten Flächen u. s. w. nicht um ihrer selbst willen vor-

handen, sondern Ausdrucksmittel eines anderen Zusammenhanges sind. Auch sie sollen uns nur lebendig machen, was wir sonst schon besitzen. Zunächst geben sie uns Gegenstandsvorstellungen, also hier die Vorstellung von Holzbalken, Lederbezug, Tischlinnen, Glasfenstern, Schneeflocken, Sonnenstrahlen u. s. w. Diese Vorstellungen besitzen aber bei uns nur wenig Anschaulichkeit. Sie sind nicht deutlich. Ich meine: wir sehen die Dinge mit dem geistigen Auge nur sehr unvollkommen vor uns. Dafür sind sie aber eng verknüpft mit Vorstellungen anderer Art: den Vorstellungen der Festigkeit, der Behaglichkeit, der Sauberkeit und festtäglichen Frische, der Wärme, der Kälte u. s. w. u. s. w.

Und so wird es kommen: wenn uns durch jene Zeichensprache auch zunächst nur eine Reihe von Gegenstandsvorstellungen vermittelt wird: wir schweifen sofort weiter. Der ganze Vorstellungs- und Empfindungsgehalt, der sich an die einzelnen uns vorgeführten Gegenstände anknüpft, wird viel rascher, unmittelbarer und stärker mit erregt, als dem gemalten Bilde gegenüber.

Und daß das nicht Willkür unsererseits ist, sondern vom Künstler gewollt, das beweisen eben jene Freiheiten, wie die Vereinigung zweier Schauplätze auf einem Bilde, die wir in Richters Neujahrsmorgen fanden. Diese Freiheit dient in unserem Falle dazu, den Kontrast des Behaglichen und des Unbehaglichen einzuführen, und dadurch den Eindruck der Behaglichkeit drinnen zu steigern. Jenen Vergleich zu vollziehen, seine Wirkung nachzuempfinden, überläßt der Künstler uns.

Und so wie hier erwartet der zeichnende Künstler überhaupt viel von seinem Publikum. Es muß nicht nur aus der Zeichensprache die Dinge erkennen, es muß auch Zusammenhänge erraten, ergänzen, starke Empfindungen mittönen lassen, angeknüpfte Fäden weiter verfolgen, alles im Ablauf einer Vorstellungsreihe, zu der der Zeichner nur die ersten Glieder gibt.

Die Arbeit des zeichnenden Künstlers ist also eine doppelte. Er muß nicht nur eine Zeichensprache schaffen, die wirklich deutlich und eindringlich an die Dinge erinnert, sondern seine Wirkung wird um so größer sein, je mehr, je unmittelbarer diese Zeichensprache zugleich auf den sogenannten geistigen Gehalt der Dinge hinführt, d. h. in uns alle die Assoziationen weckt, die er im Zusammenhang seiner Schilderung eben wecken will.

So wird er z. B. bei der Darstellung eines Kopfes nicht nur das, was dessen Aussehen konstitutiv bestimmt, sondern be-

sonders das, was etwa Ausdruck des Innenlebens ist, aus der Überfülle der Erscheinungsmomente lösen, vereinigen und so wiedergeben. Das andere kommt nicht in Betracht. So wird die Sonne hier durch radial angeordnete Linien charakterisiert, nicht um nur die Erscheinung der Sonnenstrahlen wiederzugeben, sondern zugleich um an ihre Wirkung: Licht, Wärme zu erinnern u. s. f.

Der Künstler wird sich also der zeichnenden Kunst gerade dazu bedienen können, uns mit ihren Mitteln in seine Vorstellungs- und Empfindungswelt zu führen. Und die zeichnende Kunst stände somit im Bereich der Malerei auf dem linken Flügel: da, wo die Poesie angrenzt. Der größte Zeichenkünstler wird wohl auch ein großer Poet sein: von der Tiefe und dem Reichtum seiner Vorstellungen ebenso, wie von der Deutlichkeit und Anregungskraft seiner Zeichensprache hängt die Wirkung seiner Kunst ab.

Wir haben gesagt: auch die Illustration gehöre zur zeichnenden Kunst. Dem ist gewiß so. Aber nicht alle zeichnende Kunst ist Illustration. Von der Handzeichnung, sei sie nun vollendetes Kunstwerk oder vorbereitende Studie, und vom graphischen Blatt (Stich, Radierung, Holzschnitt, Lithographie u. s. w.) unterscheidet sich die Illustration zunächst durch ihre Verbindung mit geschriebenem oder gedrucktem Text. Diese Verbindung ist wesentlich, und es ist einleuchtend, daß sie Art und Eigentümlichkeit der Illustration selbst bestimmt. Im Verlauf unserer Schilderung wird zu beobachten sein, wie bald das Bild den Text übertönt, bald sich ihm unterordnet, ja zum begleitenden Schmuck wird. In diesen Schwankungen spiegeln sich die Wandlungen der künstlerischen Anschauung ganzer Perioden und die Unterschiede der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten wieder. Die Beobachtung dieser Verhältnisse wird noch besonders anziehend durch die Erinnerung an eine Forderung, die im Zusammenhang der kunstgewerblichen Bewegung der jüngsten Vergangenheit aufgetaucht ist. Man fand, alle Illustration sei aufdringlich, anspruchsvoll und bevormundend. Sie schiebe sich störend zwischen den Leser und sein Objekt, sie wirke überdies der geschlossenen dekorativen Einheit des Textes entgegen. Man könne den Text wohl schmücken, aber man solle und dürfe ihn nicht durch eingestreute Bilder zerreißen. Kurz: Dekoration, nicht Illustration müsse die Losung sein.

Diese Forderung hat ihr geschichtliches Recht. Und unsere Aufgabe wird es sein, sie im Auge zu behalten. Aber es wird sich fragen, ob sie nicht in jener Form ungerechtfertigt ist. Vielleicht läßt sie zu sehr außer acht, daß Illustration nicht bildmäßig zu sein braucht und darum doch Illustration bleiben kann, ohne zur reinen Dekoration werden zu müssen. Wir werden Illustrationen kennen lernen, gegen die kein noch so strenger Maßstab den Vorwurf eines Mangels an dekorativer Wirkung erheben kann. Und diese Illustrationen werden zugleich von einer Art sein, die niemand, und sei es der empfindsamste Leser, als störende aufdringliche Textinterpretation bezeichnen kann.

Natürlich läßt sich nicht alles illustrieren. Vieles, sehr vieles wird kein echter Künstler je mit seinen Zeichnungen versehen wollen. Aber daß es auch künftig Illustration, nicht nur Dekoration, geben wird, das — mag die Geschichte der Illustration lehren. Hier sollten nur die mannigfachen Gesichtspunkte aufgezeigt werden, die im folgenden immer wieder zur Sprache kommen werden. Ihre Erledigung kann nur die Schilderung der Entwicklung unserer Kunst selbst bringen.

1. Das frühe Mittelalter

Als man anfing von „Deutschen" zu reden, da gab es keine deutsche Kunst. Ein Volk von Bauern saßen unsere Vorfahren in Dörfern und Einzelhöfen zerstreut. Und am Herrenhofe, mochte er ein Holzbau der alten Zeit oder aus den halbverbrannten Resten einer römischen Siedelung aufgebaut sein, konnte man wohl das Lied des Sängers hören, aber Bilder oder Figuren gab's da nicht.

Und doch: kein Volk ist so arm, daß es nicht irgendwie dem Drang nach Auszeichnung, nach Schmuck des eigenen Leibes oder eines besonders begehrten Gegenstandes nachgäbe. Und so schmückte denn auch der deutsche Kriegsmann den First seines Hauses, den Gürtel, den er trug, die Waffen, die er führte. Der Schmuck, der sich da fand, ist eigener Art. Gab man dort den Balkenenden vielleicht die Gestalt eines Tierkopfes, so mußte die Gürtelschnalle, erst recht die Schwertklinge eine flache Bezierung erhalten. Mannigfache Weisen boten sich an: man ahmt die Erscheinung in regelmäßigen Abständen ein-

geschlagener Nägel nach oder den Eindruck regelmäßig verschlungener Fäden oder Bänder, wie ihn Weberei und Flechtarbeit erzeugen, man kerbt die zu schmückende Fläche, wie man Holztafeln mittels Kerbschnittes verzierte, man befestigt eine Umrißzeichnung aus gebogenem Gold- oder Silberdraht auf farbiger Unterlage oder läßt sie in die matt glänzende Metallfläche ein. Und man ist bei alledem nicht allein auf den Zierrat angewiesen, den die einheimische Arbeit nahe legte: seit alters und in der Zeit der großen Wanderungen erst recht von neuem kommen Stücke einer viel höher entwickelten Kunst nach dem Norden. Goldschmiedearbeiten, überreich mit Zellenschmelz und Halbedelsteinen ausgestattet, bilden begehrte Prunkstücke, deren Erwerb und Anhäufung als das höchste Ziel alles Strebens und Kämpfens vorschwebt. Die glücklicheren Vettern unserer Deutschen in Italien, Gallien und Spanien mochten wohl das Erbe ihrer Vorgänger in dem neuen Vaterlande antreten und selbst zur Erzeugung von Schmuck jener Art in Gold, Silber, Edelsteinen, Glasflüssen, Perlen übergehen. Unseren Eltern war das versagt. Wo hätte sich zwischen Rhein und Elbe ein Lehrmeister gefunden, der dem begierigen Barbaren die geheime Kunst gewiesen?

Aus den kleinen Anfängen jenes Schönheitsstrebens hat sich denn auch im eigentlichen Deutschland keine höhere Kunst entwickelt. Dazu bedurfte es stärkerer Anregung. Und wenn jene Anfänge auch keineswegs bedeutungslos waren, wie wir sehen werden: sie allein hätten wohl erst nach unendlich viel längerer Zeit zur Kunst des 10. Jahrhunderts geführt.

Der Beginn einer Illustration in Deutschland fällt ganz und gar zusammen mit dem Eindringen jener Macht, die jedem Niederschlag geistigen Lebens in unserem Volke auf Jahrhunderte den Stempel gab, mit dem Eindringen der Kirche.

Es gab in Deutschland zunächst eine irische Mission. Sie ging von irischen Wanderpredigern aus, die, wie es scheint, der heimischen Art, dem tief gewurzelten religiösen Leben der Eingebornen große Zugeständnisse machte.

Diese irische Mission wurde verdrängt, zum Teil ersetzt durch die Lebensarbeit des Bonifatius. Er hat nicht überall ganz neu bauen können: neben den neuen Hochsitzen der Kirche blieben ältere Klostergründungen bestehen, und in ihnen kehrte auch später noch mancher Nachfolger jener irischen Einwanderer ein.

So lagen die Dinge, als Karl der Große die Germanen diesseits und jenseits des Rheins zu einem großen Reiche vereinigte und dem Osten durch diese Verbindung mit dem glücklicheren Frankenreich im Westen die Teilnahme an der karolingischen Kultur sicherte, eigentlich aufzwang.

Des großen Karl Fürsorge für Kirche und Schule ist bekannt. Die römisch-christliche Kultur der späteren Kaiserzeit bot die Grundlage, an die er seine Theologen, seine Gelehrten und Poeten anknüpfen ließ. Unter seiner und seiner Nachfolger teilnehmenden Förderung blühten die besonders begünstigten Bischofsitze auf. Und hier legten die einstigen Schüler der Hofschule den Grund zu den Büchersammlungen, deren Reste heute die Prunkstücke unserer Bibliotheken bilden. Wie Karl der Große selbst und die Glieder seines Hauses Bücher sammelten, sich Bücher abschreiben und prachtvoll schmücken ließen, so setzten auch die Inhaber der ersten geistlichen Stellen, der großen Stifter und Klöster eine Ehre drein, ihre Bibliothek zu vermehren.

Diese Tätigkeit Karls, seiner Nachfolger auf dem Throne, der Angehörigen seines Hauses und seiner Kirche kam zunächst dem Westfrankenreich zu gute. Aber auch der Osten, unser Deutschland hatte Teil an dem Segen. Jedenfalls gilt: alles was sich im Gebiete der Illustration aus den unmittelbar folgenden Zeiten in Deutschland nachweisen läßt, ist zurückzuführen auf die Anregung, die von dem großen Kaiser ausging.

Deshalb müssen wir uns in Kürze mit der karolingischen Buchillustration überhaupt befassen: sie bietet die Grundlage für die ganze weitere Entwicklung.

Erhalten ist eine recht stattliche Anzahl solcher kostbarer Werke. Es sind Evangeliare (die Perikopen, d. h. Lesestücke aus den Evangelien, die in der Liturgie zur Verlesung kommen), Sakramentarien, also liturgische Handschriften. Dann: Bibeln, Psalter, Apokalypsen, endlich Abschriften der spätantiken Literaturwerke, z. B. des Boëtius, Kalendarien, Physiologus u. s. f.

Wir sind heute imstande, diesen Schatz einigermaßen zu übersehen und zu ordnen. Im Charakter der Schrift, im Stil der Bilder und ganz besonders in der Art des ornamentalen Schmucks sind die einzelnen Handschriften bald verschieden, bald einander so ähnlich, daß es möglich ist, die miteinander verwandten zusammenzustellen, sie chronologisch zu ordnen und sie

je einem gemeinsamen Ursprungsort zuzuweisen. Dabei gab hier der Charakter der Werke, dort eine schriftliche Notiz in wenigstens einer der Handschriften den Hinweis, wo der Ursprungsort der ganzen Gruppe zu suchen sei. Mehrere wichtigere Gruppen ließen sich annähernd genau lokalisieren. Es ist nun sehr anziehend zu verfolgen, wie umfassend die Arbeit dieser karolingischen Schreib- und Malstubenkünstler gewesen ist. Wir haben da eine Gruppe von Handschriften, die in der Reinheit des Ornaments den getreuesten Anschluß an antike Vorbilder verrät. Anderswo finden wir griechische (byzantinische) und syrische oder sonstige orientalische Motive. Wieder anderswo begegnet uns irische und angelsächsische Ornamentik. Aber auch die heimische wagt sich hervor: in dem Band- und Flechtwerk und anderen linearen Elementen mag man die eigene Zutat der karolingischen Maler erblicken. Sie ist der Pracht der anderen Bestandteile gegenüber bescheiden genug. Und doch stellt sie zugleich alles dar, was die Künstler der karolingischen Schreib- und Malstuben ganz aus eigener Kraft vollbrachten. In allem anderen sind sie von ihren Vorbildern abhängig.

Wie nach dem Ornament, so können wir auch nach den Bildern die Werke der verschiedenen Kunstzentren voneinander scheiden. Da ist ein Beispiel aus der ersten Gruppe (Abb. 4). Da ist nichts eigene Erfindung des Malers: die Figuren nach Körperbau, Tracht, Haltung, das Gerät, mit dem sie umgeben sind, die Landschaft, in der sie sich befinden, und da wieder Erdschollen, Pflanzen, ja der streifige Himmel darüber — alles ist älteren Vorbildern, in unserem Falle natürlich altchristlichen, getreu nachgebildet. In keiner anderen Gruppe stehen die Handschriften der christlichen Antike so nahe. Wir müssen daher annehmen: die Schreibstube, in der diese unsere Handschriften entstanden sind, verfügte über ganz besonders gute Vorlagen, aber auch: ihre Künstler haben sich ganz besonders feinfühlig in die Art und Kunst dieser Vorbilder eingelebt. Man hat deshalb diese Schreibstube am Hofe des Kaisers selbst gesucht — wohl kaum mit Recht, denn der Hof des Kaisers wanderte. Mit mehr Wahrscheinlichkeit ist neuerdings Reims als der Sitz dieser für ganz Nordfrankreich höchst bedeutungsvollen Schule genannt worden.

Und nun können wir beobachten: je weiter wir uns von den Zentren karolingischer Kunst entfernen, um so häufiger



Abb. 4 Reimser Buchmalerei: Die vier Evangelisten

finden wir auch Vorlagen aus zweiter, dritter und vierter Hand benützt, um so mehr schwindet aber auch das Verständnis der Zeichner für ihre Vorbilder. Dafür ist gleich die Geschichte der Evangelistenbilder, wie sie in den Evangeliaren dem Text vorangestellt wurden, bezeichnend. Wir sahen oben, wie man die vier Evangelisten in einer Landschaft gruppierte, in einer Landschaft, die völlig bildmäßig gedacht ist. Sie hat Tiefe, ein wirklicher Himmel spannt sich über ihr aus. Die Evangelisten

sind je vor einem Hügel in vier Abschnitten des Erdbodens untergebracht. Aber der Zusammenhang dieses Erdbodens ist nicht unterbrochen, alles fügt sich der Bildeinheit. Für das Verständnis dieses Bildmäßigen, Malerischen gebrach es dem karolingischen Zeichner an jeglicher Voraussetzung. Nur wo er sich an ein gutes derartiges Vorbild anschloß, brachte er etwas zustande, dem man die künstlerische Höhe der ursprünglichen, auf malerische Illusion abzielenden Darstellungsart noch ansehen kann. Wenn seine Arbeit nun wieder nachgemalt wurde, verblaßte notgedrungen der gute Sinn, der malerische Charakter der einstigen Vorlage noch weiter und so fort bis zur Unkenntlichkeit. Es läßt sich deshalb begreifen, daß man Vorbildern von ausgesprochen malerischem Charakter tunlichst aus dem Wege ging. So bemerken wir, daß an Stelle des Bildes der vier in einer Landschaft vereinigten Evangelisten weiterhin vier einzelne Bilder mit je einem Evangelisten in einer (oft völlig mißverstandenen) Nische vorgezogen werden (Abb. 5). Wir entnehmen unser Beispiel einer anderen Gruppe karolingischer Handschriften, die man noch nicht bestimmt lokalisieren kann. Vielleicht sind aber wenigstens einige Glieder dieser Gruppe in einer deutschen Heimstätte karolingischer Kunst, etwa in Trier oder Lorsch, entstanden. Gleichviel. Wir sehen hier, wie alles ganz äußerlich, schematisch wiederholt wird. An die Stelle der gut proportionierten Gestalten, deren kräftigen normalen Wuchs man auch unter der weiten Gewandung ahnen konnte, ist ein Ungetüm getreten, dessen ungefüge Glieder ohne Verständnis für den organischen Bau des Körpers aneinander geschlossen sind. Die weiche und doch plastische Modellierung des Kopfes hat einer neuen Manier Platz gemacht, die zeichnerisch alle Bestandteile des Gesichts nach einem festen Schema zusammenstellt. Die flüssigen Gewandfalten sind durch ebenso schematisch gezeichnete, hart und eckig gebrochene ersetzt. Das Gerät (Bank und Pult), die Architektur geben nur eine unverstandene, gänzlich aus der Richtung geratene Wiederholung eines einst gewiß perspektivisch richtigen Vorbildes. Schon die Tatsache, daß man den Nischenhintergrund mit seinen bestimmten Linien der malerischen Landschaft vorzog, beweist, wie ratlos man jenen Vorbildern gegenüber stand. Dazu kam, daß sich die Nische, die man gewiß bald gar nicht mehr als Nische, als Raum empfand, weit eher dekorativ zu einem prächtigen teppichartigen Grund umgestalten ließ, als die Landschaft. Und auf



Abb. 5 Trierer (?) Buchmalerei: Der Evangelist Lukas.

dekorative, auf Flächenwirkung drängt alles hin. Farbig genommen sind diese Bilder von einem Geschmack, der auch verwöhnte Augen in Entzücken zu versetzen vermag.

Alles in allem: an die Stelle eines malerisch-reizvollen Bildes ist eine Darstellung getreten, die in einer Art Teppichstil Gestalten mehr andeutet, als abbildet, die es aber versteht, durch die Energie der Linienzüge und besonders durch eine gewählte farbige Behandlung den Eindruck feierlicher Hoheit, ja mitunter überirdischer Schönheit zu erwecken. So verstanden wird diese Art Illustration ihrem innersten Wesen, in dem Leser eine bestimmte Stimmung zu erzeugen, vollkommen gerecht.

Aber die Antike hatte der karolingischen Malerei noch ein anderes Erbteil hinterlassen, als jene gemäldeartigen Bilder, nämlich höchst bedeutende Denkmäler einer echten Illustration. Deren Art ist etwa diese. Auf größerer Fläche wird eine ganze Reihe von Szenen dargestellt und zwar so, daß ihr Schauplatz zwar als einer, als zusammenhängend gedacht, aber doch nur angedeutet ist. Mit dem Pinsel oder mit der Feder wird der Erdboden in leicht hingeworfenen Linien wellig in die Tiefe geführt. Durch Bodenerhebungen voneinander getrennt spielen sich die einzelnen Vorgänge darauf ab. Auch die Figuren, Tiere, Gebäude, Bäume, Gerät und was immer vorkommt: alles ist nur flüchtig, oft höchst geistreich skizziert. Der Umriß hat den Hauptanteil an der Schilderung. Mitunter ist er koloriert, d. h. die Gebilde sind in lichten Farben (z. B. lasierendem Purpur, Hellblau, Weiß) leicht modelliert oder gleichmäßig angetuscht. So stehen sie auf dem Pergamentgrunde, von reichlichen Beischriften begleitet. Solche Illustrationen kennen wir aus griechischen Handschriften des 5. Jahrhunderts. Besonders scheint sich die Art der ersten Bücher des alten Testaments und des Psalters bemächtigt zu haben.

Zwischen den Bildern der ersten Art und diesen eigentlichen Illustrationen waltet derselbe Unterschied, den wir in der Einleitung näher zu bestimmen suchten. Wie dort vor dem Holzschnitte Ludwig Richters muß auch hier der Zuschauer die Andeutungen und Anweisungen des Zeichners ergänzen (S. 6 ff.). Der Zusammenhang der Darstellung ist nicht der Zusammenhang der Erscheinungen fürs Auge, sondern der nacherlebte, nachempfundene innere des Ereignisses selbst, das der Text erzählt.

Wie verhielten sich nun die karolingischen Künstler dieser Kunstgattung gegenüber? Wir beobachten dieselbe Erscheinung wie dort vor den „Bildern". An Zentren, wo zahlreiche gute Vorlagen zu Gebote standen, wo die Künstler sich also aus

bester Quelle mit der Eigenart ihrer Vorbilder vertraut machen konnten, da brachten sie auch in der Nachahmung noch sehr Beachtenswertes zustande. Beweis dafür sind die merkwürdigen Illustrationen des sog. Utrechtpsalters, einer Handschrift, die im ersten Drittel des 9. Jahrhunderts im Kloster Hautvillers (Diözese Reims) vielleicht von einem aus England herüber gekommenen Mönche geschrieben und — jedenfalls nach einer Vorlage — illustriert worden ist. Die Vorlage dürfte wohl indirekt auf ein (vermutlich) griechisches Original des 5. Jahrhunderts zurückgehen. Es ist nun sehr anziehend zu beobachten, daß der Zeichner zwar fast gar kein Verständnis mehr für die zahlreichen der Antike entnommenen Personifikationen und nur sehr wenig für die geistreich aufgebauten, mit kleinen Architekturen und Vegetation belebten Schauplätze seines Vorbildes hatte, wohl aber die Umrisse der Gestalten und Tiere, besonders der bewegten, recht wohl verstand und nachzuzeichnen vermochte. Auch darin zeigt sich wieder: lebendig, frisch ist diese karolingische Kunst nur, soweit sie an vorhandenen Kunstbesitz anknüpfen kann. Neben der verständnisvollen Freude am Ornament besaßen die Germanen aber aus heimischer Überlieferung wohl nur noch das Vermögen, Mensch und Tier in Umrissen darzustellen. Mindestens standen sie den Umrißzeichnungen in jenen Vorbildern nicht so voraussetzungslos gegenüber wie den spätantiken Gemälden.

Aber so frisch und lebendig wie dieser Psalter ist kaum ein anderes Werk unseres Stils behandelt. Auch in dieser Gattung tritt eine Vereinfachung ein: man zerlegt die zusammenhängende Szene in horizontal getrennte Bildstreifen. Ob diese Vereinfachung schon von den Alten, ob sie erst von den karolingischen Malern vollzogen wurde — gleichviel: jene kontinuierenden Darstellungen auf einem Schauplatz verschwinden, um der Darstellung in Bildstreifen Platz zu machen. Wir wählen ein Beispiel aus einer weiteren Gruppe, der neben jenen erstgenannten (der Reimser und der vermutlichen Trierer Schule) eine besondere Bedeutung zukommt (Abb. 6). Da sehen wir in einer prächtigen Umrahmung, die in Silber, Gold, Rot und Grün ausgeführt ist, auf horizontalen Streifen in violettem Purpur die ersten Geschichten der Genesis: Erschaffung des Menschen, Benennung der Tiere, Erschaffung der Eva und ihre Vereinigung mit Adam, den Sündenfall (in zwei Szenen), das Straf-

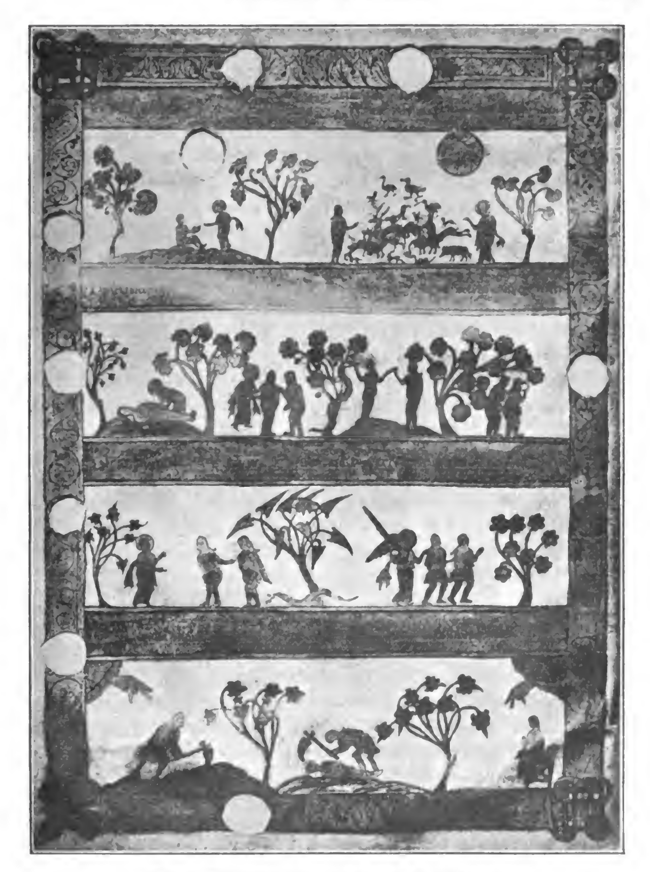


Abb. 6 Bibelillustration aus Tours: Genesis 1—4.

gericht und die Austreibung, endlich die Arbeit und Mühe des ersten Elternpaares und das Begräbnis Adams (die Ermordung Abels?). Die Geschichten sind in kleinen Figürchen dargestellt, die in roten Linien auf den Pergamentgrund gezeichnet und

mit Farbe angetuscht sind. Die Farbe füllt ohne Modellierung den Umriß. Auf Landschaft ist völlig verzichtet. Nur hie und da sind ein paar Bodenwellen mit spärlicher Vegetation gegeben. Dagegen sind die einzelnen Szenen durch große Bäume voneinander getrennt. Man beachte deren Bau: es ist stets ein Stamm, der sich oben in eine Anzahl Stengel verzweigt, deren jeder dann in einem großen Blatt endigt. Diese Blätter sind an den verschiedenen Bäumen verschieden. Wie ihre Form ornamental stilisiert ist, so nimmt auch ihre Farbe keinerlei Rücksicht auf die Wirklichkeit. Wir finden goldene, silberne, rote Blätter. Interessant ist endlich, wie die Herde der Tiere angeordnet ist. Man darf wohl annehmen, daß das einstige Orginal hier einen ansteigenden, d. h. in die Tiefe leitenden Erdboden andeutete.

Hier ist also das gewiß an sich schon einfache Vorbild noch weiter bis fast zum Schattenriß vereinfacht. Und doch ist hier mehr und vor allem echtere Illustration gegeben, als in jenem gemäldeartigen Buchschmuck. Bewundernswert ist zunächst die Fähigkeit, durch den Umriß allein alles zu verdeutlichen. Die sprechende Lebendigkeit der Haltung und Bewegung, der Geste besonders, wie sie der Umriß erzeugt, ist vortrefflich. Wie Adam dem Schöpfer beide Hände entgegenstreckt, wie er dann die neue Gefährtin entgegen nimmt, wie Gott Vater seine Vorwürfe erhebt und nun Adam die Schuld auf Eva, Eva die Schuld weiter auf die Schlange abwälzt, das ist alles vollkommen überzeugend. Dazu kommt nun noch, daß die Projektion auf die Fläche hier vollkommen ist. Wir haben Umrisse, mit Gold und Silber, roter oder grüner Farbe flächig gefüllt, also vollendeten Flächenstiel. Das bekundet aufs neue die unzweideutige Vorliebe dieser Kunst für dekorative Wirkung. Wie die Schrift, so machte sie auch die Illustration zum Flachornament. Wir entnehmen diesem Sachverhalt die Anmerkung, daß die knappe eindringliche Sprache, die diese Schattenrisse reden, durch jedes Mehr an Ausführung nur verlieren könnte: wir würden sofort von dem „Was" auf das „Wie" abgelenkt. Das Werk dürfte wie die mit ihm zunächst verwandten aus Tours stammen, wo Alcuin der Schule vorgestanden hatte.

Soviel über die prunkvollen Werke der karolingischen Kunst in Frankreich. Wir mußten von ihnen sprechen, denn sie lehren uns aus erster Hand die Voraussetzungen kennen, die erst ein

Verständnis der ältesten Illustration auch bei uns ermöglichen. Solche Voraussetzungen sind: erstlich, die Künstler der karolingischen Zeit gehen nicht von ihrer Kenntnis, ihrer Anschauung der Natur, sondern überall und immer von ihren Vorlagen aus. Zweitens: diese Vorlagen haben sie, soweit sie bildmäßig waren, gar nicht, soweit sie echte Illustration, also zeichnende Kunst boten, wenigstens nicht vollkommen, aber besser verstanden. Drittens: schon diese Tatsache zeigt, daß es ihnen durchaus auf den Vorstellungs- und Empfindungsgehalt ankam. Diesen in sei es auch noch so unvollkommenen und der Wirklichkeit fremden Bildzeichen auszudrücken, war ihr erstes Bestreben. Und endlich: dies Bestreben ward vollkommen erreicht. Ihr starkes Gefühl für das Dekorative ließ sie jene Bildzeichen zu einer vollendet prächtigen und hoheitvollen Wirkung verarbeiten. Wie dabei das (unbewußte) Bemühen, die Bilder und Zeichnungen der Vorlagen ihrer Tiefewirkung zu entkleiden und in streng flächige, teppichartige Kompositionen umzusetzen, wirksam wurde, haben wir gesehen. Sehr hoch anzuschlagen ist überdies die Fähigkeit, alle irgend erreichbaren Schmuckmotive diesem üppigen Zierstil untertan zu machen. Nun fragt es sich: wie steht's im eigentlichen Deutschland?

Hier kommen als Pflegestätten einer höheren Kultur, die sich eine Literatur, Bücher, Bibliotheken schafft, vor allem die Bistümer und Klöster in Betracht, in denen die karolingische Bildung feste Wurzeln geschlagen hatte. So wurde auf der Grenzscheide zwischen West- und Ostfrankenreich im Moselland Trier ein Vorort der karolingischen Bestrebungen. Ja wir können hier von den Tagen des großen Kaisers an bis weit hinein ins 11. Jahrhundert eine zusammenhängende Entwicklung des geistigen Lebens verfolgen. Nicht anders steht es in den berühmten schwäbischen Abteien St. Gallen und Reichenau. Hier haben Schüler und Enkelschüler Alcuins neben hochgelehrten Iren gewirkt. Und die Klosterbibliotheken mögen manches Denkmal des Schreiberfleißes dieser Braven, aber auch manchen Schatz, den ein Wanderer aus Italien mit herübergebracht, bewahrt haben.

Auch der Südosten blieb keineswegs zurück. Im Bayernlande hatte schon Karl selber den Keim gelegt: Alcuins bedeutender Freund Arno war Bischof, später Erzbischof in Salzburg geworden. Und wenn ihm nachgerühmt wurde, er habe

mehr als 150 Bücher schreiben lassen, so zeigt das, daß der tüchtige Staatsmann und Kirchenfürst seine Aufgabe ganz im großen Sinne seines Kaisers auffaßte. Neben Salzburg kommen noch andere Orte, wie Freising, Regensburg, Benediktbeuern, Wessobrunn in Betracht. Zu diesen Mittelpunkten einer neuklassischen Bildung gehört aber weiter so recht im Herzen des (deutschen) Ostfrankenreichs der Ort, der den praeceptor Germaniae dieser Zeiten, den gelehrten Hraban, mit Stolz den seinen nannte: Fulda. Auf Veranlassung des Apostels Bonifaz gegründet, mit dem Leib des heiligen Märtyrers begabt, war das Kloster rasch emporgeblüht. Franken, Angelsachsen und Iren lebten hier einträchtig nebeneinander. Und als nun gar der Schüler Alcuins, Hrabanus mit dem Zunamen Maurus, die Leitung der Klosterschule übernahm, da war ein neues Zentrum für die klassischen Studien gewonnen, das so manches der ältesten bald überragen sollte. Neben Fulda ist dann in Franken noch Hersfeld zu nennen. Eine gewisse Vermittlung zwischen dem Rhein und diesen innerdeutschen Kulturstätten mochte die Bischofstadt Mainz oder das altberühmte Kloster Lorsch übernehmen.

Endlich suchte die neue Bildung sogar in dem eben gewonnenen Sachsen heimisch zu werden: Kloster Corvey, noch weiter im Norden Bremen und Hamburg wurden die Vororte.

Zu diesen Bildungsstätten treten im Verlauf der Entwicklung weitere, die ihre Blüte entweder dem persönlichen Interesse der Fürsten oder der Fürsorge eines gelehrten Bischofs oder Abtes verdankten. So erhoben sich die sächsischen Orte unter den Ottonen. Ein Hochsitz der Kunst wurde unter Abt Bernward das schöne Hildesheim. Bamberg erhielt eine reiche Bibliothek durch seinen Stifter Heinrich II., rheinische Städte blühten unter den Saliern, schwäbische und bayrische unter den Staufern auf: immer blieb die geistige Blüte geknüpft an einen Bischofsitz oder ein Kloster. Denn nach wie vor ist die Kirche Träger und Hort der Bildung und damit auch der Literatur.

So bleiben denn auch die Grundlagen der Illustration, wie wir sie in der karolingischen Zeit kennen lernten, unverändert. Ja sie bleiben, wie wir sehen werden, so weit unverändert, daß wir die ganze Zeit von Karl dem Großen bis etwa in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zusammenfassend betrachten dürfen.

Nun sehen sich freilich Illustrationen aus der Zeit der Karolinger und solche aus der Zeit der Staufer nicht völlig gleich. Und die Frage muß aufgeworfen werden: gibt es vielleicht doch innerhalb des genannten Zeitraumes eine Entwicklung?

Eine Entwicklung — nein. Jede Entwicklung in der Kunst, d. h. jedes Fortschreiten vom unvollkommenen Ausdruck des Gewollten bis zu vollkommenen Formen, geht aus von der Anschauung, der Beobachtung der Wirklichkeit, sei sie zunächst auch noch so gelegentlich oder zufällig. Davon ist aber in der Illustration der genannten Zeit kaum die Rede. Hier ist im ganzen nach wie vor jede Veränderung abhängig von den Vorbildern, die man benutzen konnte, und dem Grad der Hingabe, mit der man sie studierte. Die Geschichte der Illustration in Deutschland ist in der ganzen ersten Hälfte des Mittelalters nur die Geschichte der „Einflüsse", die die verschiedenen Schreib- und Malschulen aufeinander ausübten, oder die sie von auswärts erfuhren. Tendenz und Wesen dieser Kunst bleiben dabei unverändert.

Suchen wir uns an einigen Beispielen die mannigfachen Strömungen, das Auf- und Abfluten der Einflußwellen, die den Charakter dieser Illustration bestimmen, klar zu machen.

Da ist erstlich die karolingische Tradition. Ihre Vororte werden wir dem Westen zunächst vor allem in Metz, Trier, wohl auch noch in Lorsch und anderen karolingischen Abteien suchen dürfen. Der Stil, der hier herrscht, bildet sich aus auf der Grundlage von Handschriften, wie etwa die ist, der wir Abb. 5 (s. o. S. 16) entnahmen. Das ist schon, wie wir sahen, ein Stil aus zweiter Hand, lange nicht mehr so frisch, so der Antike nahe, wie der Stil der Reimser Schule. Die Prachthandschrift, die hier an erster Stelle in Frage kommt, wurde von Ada, einer angeblichen Schwester Karls des Großen, gestiftet und in Trier (oder vielleicht auch in Lorsch) geschrieben. Sie ist jedenfalls schon frühzeitig in Trier gewesen und hat weithin vorbildlich gewirkt. Der Stil, der sich auf dieser Grundlage ausbildete, hat eine eigentümliche Färbung durch die Aufnahme oströmischer (byzantinischer oder griechisch-orientalischer) Elemente erhalten. Auch haben Stil und Technik gewisse Anregungen von dort empfangen.

Ähnliche Verhältnisse scheinen in den alemannischen großen Abteien geherrscht zu haben. Nur daß hier das Nachwirken irischer und angelsächsischer Traditionen dazu kommt.

Stärker noch sind diese in dem Zentrum der fränkischen Buchkunst, in Fulda. Auch hier haben wir die Verschmelzung des karolingischen Stils mit dem Stil der insularen Handschriften, die wohl von den stetig zuströmenden Wanderern von drüben mitgebracht worden waren.

Endlich können wir auch für den Südosten das Herüberwirken der karolingischen Kunst und die Ausbildung eines neuen Stils annehmen, der allerlei aus heimischer, irischer und angelsächsischer und weiterhin endlich, hier stärker als weiter im Westen, byzantinischer Überlieferung angenommen hatte: führte doch durch diese Lande die große Handelsstraße nach Byzanz.

All das entfernt sich noch wenig von der Stufe, die uns in den besprochenen karolingischen Handschriften entgegentrat. Es ist nur einmal roher und dann dem flächigen Ideal mehr genähert, das wir oben S. 15 und 18 beschrieben haben. Als ein Beispiel für beides könnten die Bilder einer Psalterhandschrift in St. Gallen dienen, deren Schmuck auf verschiedene Quellen zurückgeht, irische oder angelsächsische und westfränkische oder italienische. Ja die Vorlage für die Bilder hat vielleicht sogar ein hebräischer Psalter abgegeben. Immerhin: man wird sich die Vorlage als den spätantiken eigentlich illustrierten Handschriften verwandt vorstellen dürfen. Die Bilder zeigten mitunter mehrere Szenen auf einem Schauplatz vereinigt, aber durch Bodenwellen voneinander getrennt. Sie hatten also Tiefe. Der Zeichner des St. Galler Psalters verstand das aber ebenso wenig, wie seine Kunstgenossen im Westfrankenreiche. Er setzte die Bestandteile übereinander auf den Pergamentgrund und gab jeder Figur eine Bodenwelle unter die Füße. Ein Zusammenhang zwischen diesen Bodenwellen besteht nicht. Er verfuhr dabei so mechanisch, daß er selbst Figuren, die auf den Stufen eines Tempelunterbaues stehen, mit der Bodenwelle bedachte. Wie ratlos er den Erscheinungen der Perspektive gegenüber war, lehrt der Tempel desselben Bildes: sie ist völlig unklar.

Wenn man nun noch dazu nimmt, daß wir in diesen Bildern kirschrote, grüne und purpurviolette Pferde treffen, daß die Bodenwelle meist ebenfalls purpurviolett gemalt ist, daß weiter die Modellierung z. B. der Gewandfalten zur ornamentalen Strichelei wird — wiederholt sind die ursprünglichen Faltenschatten in Gold gegeben — so begreifen wir, daß auch hier der Prozeß der Umwandlung jener mit den Mitteln ent-

wickelter Kunst gearbeiteten Illustrationen und Bilder in Darstellungen, die aus flächigen Bildzeichen zusammengesetzt sind, im vollen Gange ist. Aber auch hier überrascht bisweilen eine merkwürdig geschickt gezeichnete Bewegung, eine lebendige Geste, Anzeichen eines Verständnisses der Zeichner für alles, was dem Ausdruck des Lebens und der Bewegung dient.

Die Technik ist kolorierte Federzeichnung, die „Lichter“ sind ausgespart.

Eine neue Phase beginnt für die frühmittelalterliche Illustration mit der Aufnahme neuer Vorlagen, die wiederum aus Italien stammten. Man darf daran erinnern, daß seit Ottos I. Römerzug die Verbindung des Ostfrankenreichs mit Italien enger wurde. Und Otto I. ist denn auch höchstwahrscheinlich der Empfänger der Handschrift, die an die Spitze der ganzen neuen Entwicklung gehört. Wo das Buch, ein Evangeliar, entstanden ist, kann noch nicht ganz sicher gesagt werden, wahrscheinlich in Trier. Hier residierte wenig später der kunstsinnige Erzbischof Egbert (977—993), auf dessen Initiative vielleicht ein anderes Werk zurückzuführen ist, das durchaus derselben Richtung angehört und mit dem Evangeliar Ottos I. mannigfach verwandt ist. Es ist dies wieder ein Evangeliar, für Egbert sei es auf der Reichenau, oder daheim in Trier durch Reichenauer Mönche geschrieben, ausgemalt und um 980 überreicht. Beide Handschriften sind nur Repräsentanten großer Gruppen. Von hier an ist wieder eine Aufwärtsbewegung festzustellen, die lediglich jenen reineren Vorlagen zu verdanken ist. Der neue Stil wird, so scheint es, besonders in Trier ausgebildet und tritt von hier aus seine Wanderung nach Franken, nach Alemannien, ja bis in den Südosten (Regensburg) an. Dabei wird er mannigfach gewandelt, je nachdem er einer starken örtlichen Tradition begegnete oder sich mit anderen, z. B. byzantinischen Einflüssen kreuzte. Die Produktion in dieser (der ottonischen) Zeit ist außerordentlich rege. Auch aus dem Sachsenlande, ja aus dem fernen Norden haben wir illustrierte Handschriften dieser Periode.

Ein Beispiel (Abb. 7) mag uns zeigen, wie auch in dieser Phase der Illustration immer wieder im Hintergrund das antike „Bild“ steht. Wir haben drei Szenen: oben den Tanz der Tochter des Herodes, in der Mitte den Gefängnishof, in dem der enthauptete Täufer liegt, unten den Henker und die Über=

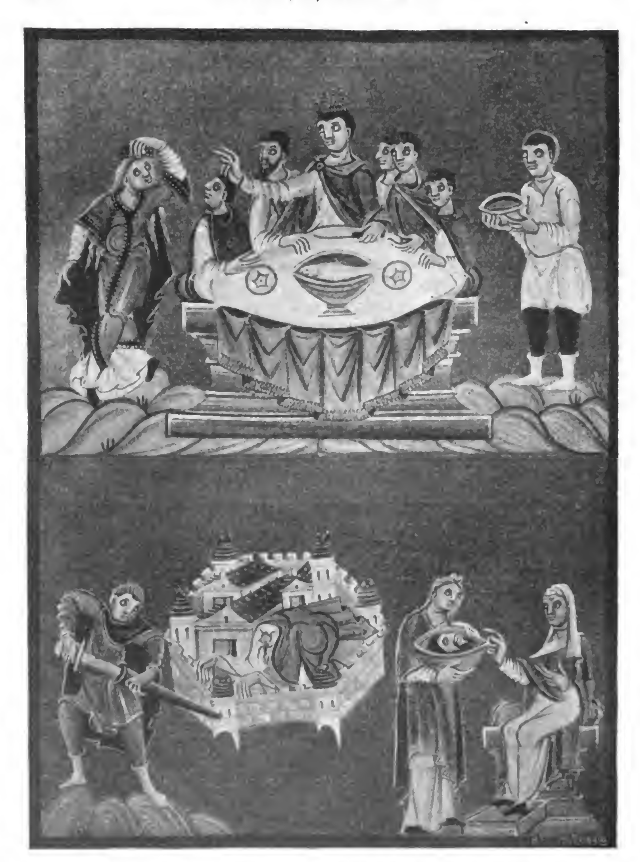


Abb. 7 Evangeliar Ottos III.: Der Tod Johannis des Täufers.

reichung des Haupts an die Herodias. Gewiß waren diese drei Szenen einst ähnlich wie die vier Evangelisten (Abb. 4) auf einem zusammenhängenden Schauplatz dargestellt, gewiß war alles lustiger, freier, feiner, verständnisvoller geschildert. Aber

auch so finden wir noch Züge, die das gute Vorbild verraten, so z. B. die Gestalt der Tänzerin, den Henker, der das Schwert in die Scheide stößt, die Tischdecke, die Architektur unten. Der alte Zusammenhang ist zerrissen, alles Nebensächliche, alles ausführende Beiwerk ist bis auf verschwindende Reste (ein paar Bodenwellen) gestrichen. Geblieben sind nur in gedrängter, nicht gesehener, sondern durch den Inhalt bedingter Zusammensetzung die Hauptbestandteile. Deren Wiedergabe kommt die Güte des Vorbilds zustatten. Noch sind Körperbau, Bewegungen, Faltenwurf so ziemlich verständig. Aber was aus alledem im weiteren Ablauf der „Entwicklung" werden sollte, werden wir sofort sehen. Es ist überzeugend erwiesen, daß diese Entwicklung auch hier nur scheinbar ist. Wir stoßen zwar plötzlich auf stark bewegte Figuren, wo wir zuvor nur ruhige antrafen, z. B. in den Evangelistenbildern. Aber wollten wir daraus schließen, daß ein Bedürfnis nach energischerer Belebung zu dieser Erscheinung geführt hätte, würden wir uns täuschen: aus dem Bild der Tempelreinigung ist der fliehende Krämer entlehnt und zum Evangelisten gestempelt worden. Wir finden reichere Szenen, genrehafte Nebenzüge: auch diese sind nicht der Natur abgelauscht, sondern anderen Vorlagen entnommen. Kurz überall Synkretismus, Neuschöpfung nur aus dem Austausch der Einzelteile, aus der Vereinigung vorher getrennter Elemente, und das im ganzen wie im einzelnen. Dabei verschwinden jetzt auch die letzten Reste der einstigen malerischen Behandlung der Vorwürfe. Die neuen Vorbilder hatten den streifigen Hintergrund, den Nachklang des einstigen fein abgetönten Himmels, noch einmal belebt. Nicht dauernd: diese Gründe wurden zunächst zu entschieden gefärbten, horizontal mehrfach geteilten Teppichen. Die Farbenfolge wechselt. Dann verschwinden sie und machen gleichförmigen Goldgründen Platz. Daneben treten gemischte und einfarbige, besonders Purpurgründe auf. Jede Verbindung der übereinander geordneten Szenen hört auf. Selbst die Bodenwellen werden durch horizontal durchgeführte Farbstreifen ersetzt; aus den mehrgliedrigen Kompositionen werden somit Bilderstreifen. Bäume, Wolken, Wellen erstarren mehr und mehr zu ganz schematischen, ornamentalen Gebilden.

Daß dabei die Gestaltenbildung nicht besser werden kann, liegt auf der Hand. In der Tat finden wir eine immer zunehmende Verwilderung. Die ärgsten Verstöße gegen die ge-

gebenen Größenverhältnisse der Glieder, unmögliche Verrenkungen sind gewöhnlich. Schließlich bewegt sich die ganze Kunst in entsetzlichen Zerrbildern. Und das nicht etwa, weil Stümper Pinsel und Feder geführt hätten: nein, das völlige Absehen von der Natur, das immer wiederholte Abmalen der ganzen Szenen, das Trennen, Kompilieren, Durch- und Umzeichnen einzelner Bildteile ergab schließlich von selbst diese Verrohung.

Dagegen wahrt sich diese Illustration selbst in der Verwilderung noch ziemlich lange die Ausdrucksfähigkeit der Gebärdensprache. Unterwürfigkeit, Verehrung, Staunen, Schrecken, Trauer, Zeigen, Befehlen werden deutlich bezeichnet: es sind die Reste antiker Gebärdensprache, die auch diesen Teil der Schilderung bestreiten. Nur der Gestus, der in der deutschen Rechtssymbolik die Belehnung begleitet und rechtsverbindlich macht, scheint neu hinzugekommen zu sein. Auch dieser Zug, die Deutlichkeit der Gebärdensprache, bestätigt unsere oben (S. 20 f.) gegebene Charakteristik.

Wir schließen die Kette dieser zusammenfassenden Bemerkungen mit einem Hinweis auf die Färbung. Die Technik ist auch hier Deckfarbenmalerei. Aber „gemalt" wird eigentlich nicht. Nirgends begegnet der Versuch eigentlicher Modellierung, wir finden keine fein und allmählig verlaufenden Übergänge. „Schatten" und „Lichter" werden vielmehr auf den einfarbigen Grund zeichnerisch aufgestrichelt. Feingebrochene Töne, ein zartes harmonisch gestimmtes Kolorit herrscht vor. Im allgemeinen nimmt dann die Zahl der Töne zunächst zu. Die Pracht, die Buntheit steigert sich. Endlich tritt Verödung und Barbarismus ein Er läßt sich nicht nur im ganzen an der zunehmenden Unerfreulichkeit des Kolorits feststellen, sondern auch im einzelnen an der Sinnlosigkeit der Färbung: so wird die Behandlung des Fleischtons mit grünlichen Schatten, die Christus, der Maria, den Engeln zunächst allein zukommt, weiter auch auf andere Selige, schließlich überhaupt auf alle anderen Figuren angewandt.

Ein Ausgleich mit dem Kolorit des sonstigen Schmucks der Handschriften ist nicht zu verkennen. An sich genommen gehört die Farbenpracht dieser Werke zu ihren erfreulichsten Seiten.

Das Gesagte mag genügen, den Charakter dieser Illustrationen zu bezeichnen. Es ist nach wie vor derselbe: eine

Verarbeitung altchristlicher oder frühmittelalterlicher malerischer Bilder im Sinne eines farbenprächtigen Flächenstils. Die Darstellung des Einzelnen sieht dabei von der „Richtigkeit", der Naturwahrheit ganz ab und verwertet die überkommenen Motive auf dem Wege eines allgemeinen Synkretismus als Bildzeichen.

Neben der Hauptgruppe, die wir so charakterisiert haben, gibt es noch zahlreiche parallel entstandene Gruppen. Aber unsere Charakteristik würde wenig verändert wiederkehren, wollten wir auch diese schildern. Was macht es aus, daß hier die Gestaltenbildung weicher, runder, fließender, das Kolorit mild und harmonisch ist; daß anderswo einige Zeit wirklich modelliert, gemalt wird, wieder anderswo dicke Umrißlinien, tiefe, durch Schwarz verstärkte Schatten hervortreten? — all dergleichen weist nur auf Verschiedenheit der Vorlagen und auf verschiedenartig auslaufende Entwicklung der Technik hin: an unserem Gesamturteil ändert es nichts. So können wir die zahlreichen Lokalschulen, die überall bestanden, unerörtert lassen und verfolgen lieber die Geschichte der Illustration im ganzen weiter.

Auch im 12., ja noch im 13. Jahrhundert gewinnt das Schaffen nur äußerlich ein anderes Aussehen, die Grundlage bleibt unverändert. Wir wollen nur noch zwei große Kategorien von illustrierten Handschriften hier anführen. Einmal süddeutsche Handschriften des 12. Jahrhunderts, teils mit Deckfarbenmalereien, teils nur mit kolorierten oder auch unkolorierten Federzeichnungen ausgestattet. Ein wesentlicher Unterschied besteht zwischen diesen beiden Gattungen nicht. Die Federzeichnungen sind vielfach nichts weiter, als unausgeführte Deckfarbenbilder oder ein Ersatz für solche.

Wenn sie im Gegensatz zu den schließlich erstarrten Gebilden der letzten Periode einen frischeren, lebendigeren Eindruck machen, so liegt das in erster Linie und weit überwiegend wieder an der Güte der neuen Vorbilder. Diese Vorbilder verdankt man jetzt vielfach der im 10. Jahrhundert glänzend erneuten byzantinischen Kunst. So sind die berühmtesten süddeutschen Handschriften dieser Periode (ein Antiphonar in St. Peter in Salzburg um 1100; der sogen. Hortus Deliciarum, eine Encyklopädie alles Wissenswerten, zwischen 1165 und 1175 von Herrad von Landsberg im Kloster St. Odilien verfaßt, 1870 in Straßburg verbrannt; Handschriften aus den Klöstern Zwifalten und Scheiern, bis

nach 1240) unter bald stärkerer, bald schwächerer Anlehnung an byzantinische Vorbilder illustriert. Aber das ist nun bezeichnend: mitunter ist das Byzantinische völlig selbständig verarbeitet, mit der heimischen Überlieferung verschmolzen. Das setzt eine geistige Freiheit voraus, die wir ohne weiteres nicht begreifen. Ein Umschwung hat sich vollzogen, der uns im nächsten Kapitel beschäftigen wird, dessen stille Wirkung wir aber schon hier voraussetzen müssen.

Eine zweite große Klasse von illustrierten Handschriften schließt sich an die prachtvoll ausgestatteten Gebetbücher fürstlicher Personen an. So haben wir in Norddeutschland Werke, die im Auftrag Heinrichs des Löwen entstanden sind, besonders köstlich durch ihren reichen ornamentalen Schmuck. Und weiter müssen wir namentlich eine geschlossene Gruppe von Werken nennen, die irgendwo in Thüringen entstanden ist. Zwei der Handschriften dieser Gruppe wurden für den Landgrafen Hermann von Thüringen und seine Gemahlin geschrieben. Die anderen sind diesen Büchern mehr oder weniger nahe verwandt. Da treffen wir wieder eine Deckfarbenmalerei, aber ebenfalls zahlreiche byzantinische Elemente, daneben französische Einwirkungen, alles mit der heimischen Überlieferung verarbeitet.

Wenn es auch anziehend sein mag, die überquellende Zierlust solcher Werke zu verfolgen, oder diese Illustrationen in ihre Bestandteile nach der Herkunft zu zerlegen, wenn man auch anerkennen mag, daß die Auffrischung der alten Tradition durch byzantinische und französische Elemente gründlich gewesen ist: etwas grundsätzlich Neues bringen uns auch diese Handschriften nicht. Es ist letzten Endes doch immer wieder die Gestaltenwelt der Antike, die abseits von der Wirklichkeit auf dem Pergament vollzogene Umbildung einer längst toten Kunst, eine Bildersprache, die dem Illustrationsbedürfnis zum Werkzeug dienen muß. Und so war auch ihr Schicksal rascher Verfall.

Ich stelle hier zwei Beispiele, ein süddeutsches und ein norddeutsches, einander gegenüber (Abb. 8 und 9). Man beobachte, wie viel richtiger die Zeichnung der Körper, die Wiedergabe der Bewegungen nun ist, als in den Beispielen der karolingisch-ottonischen Kunst. Dennoch ist dies nicht eigenes Verdienst der Künstler. Hier wie dort verdanken sie den vermeintlichen Fortschritt dem Vorbild, das ihre ganze Kunst erneute.

Abb. 8 Antiphonar um 1100: Christi Einzug in Jerusalem.



Abb. 9 Gebetbuch der hl. Elisabeth: Christi Einzug in Jerusalem.

Darum eine übereinstimmende Komposition, darum so viel Manier, so viel Totes, Starres im einzelnen. Was wir da finden, ist nicht die unbeholfen zaghafte Regung einer neuen Kunst. Es ist die letzte Auffrischung einer absterbenden Weise.

2. Das spätere Mittelalter

Um 1160 dichtete in Österreich der Kürenberger seine Liebeslieder und etwa gleichzeitig schmolz ein Standesgenosse dieses ritterlichen Sängers die Bestandteile der alten nationalen Heldensage zu einem neuen Epos zusammen. Zum erstenmale seit langer Zeit erlebt die Nation das Schauspiel, daß man was jeder selbst erfahren in künstlerischer Form äußern kann, ohne ein Kleriker zu sein, und daß man solche Dichtung sogar aufzeichnen kann, und daß sie dessen würdig und wert ist, wie vordem allein die Geschichten der Bibel. Allerorten traut sich nun das eigene Empfinden heraus. Die Legenden der Heiligen, ja die Bibel selbst wird bald erzählt wie eine Ritterdichtung, und das psychologische Interesse, ebenso wie die Freude am kraftvollen Handeln und am wundersamen Erleben durchdringt und erneuert jeden Stoff.

Die neue Literatur erfordert auch eine neue Illustration. Die Helden, ihre Taten und Erlebnisse, die Schauplätze, alles ist anders als in den Erzählungen der Bibel. Und nun hatte man zunächst keine Vorbilder. Es ging nicht länger an, altgewohnte Typen für die neue Aufgabe herzurichten. Ein Roland, ein Tristan waren zu bestimmt geschildert: ihre Rüstung, ihre Rosse, aber auch was sie erlitten und erlebt in Schmerz und Freude zu genau erzählt, als daß man sich hätte darüber hinwegsetzen können. Ja, gerade dies, das Empfinden dieser Helden und Heldinnen, das galt es wiederzugeben, es bildete einen so wichtigen Bestandteil der Geschichte, die man illustrieren sollte, wie Roß und Burg. Und deutlich mußte man sein. Denn noch gab es keine feststehenden Symbole für die neuen Stoffe, die alles erklärten (wie etwa einst eine Mumie vor einem Tempelchen jedermann sagte, daß die Auferweckung des Lazarus dargestellt sei). Wenn man also jetzt daran ging, die Niederschriften der neuen Literatur mit Bildern zu verzieren, so mußte man den Versuch wagen, selbständig neu zu schaffen.

Und noch eins.

Die Klosterinsassen, die geduldig mehrere Jahrhunderte lang Evangelienbuch auf Evangelienbuch abgeschrieben und geschmückt hatten, sie werden sich nicht zur Illustration dieser neuen weltlichen, oft genug der Kirche nicht eben allzugefügigen Dichtungen gedrängt haben. Damit war auch die technische Tradition vollends abgebrochen, die bisher gedauert hatte. Beides also, der neue Stoff und der Wechsel der ausführenden Kräfte, führte zur Ausbildung einer neuen Buchkunst.

Zunächst — wer mag die Abschriften der neuen ritterlichen Dichtungen und ihre Illustrationen besorgt haben?

Die Besteller, die Büchersammler, werden wir gewiß unter den ritterlichen Standesgenossen der Sänger zu suchen haben, unter den Fürsten und der Reichsritterschaft. Die Landgrafen von Thüringen, die Markgrafen von Meißen und von Brandenburg, Herzog Heinrich von Breslau, Wenzel von Böhmen, die Herzöge von Österreich, sicher auch die Staufer, die als Gönner der Dichter, ja selber als Poeten bekannt sind, werden gewiß auch Abschriften ihrer Dichtungen gesammelt haben. Für sie mögen vor allem Wanderschreiber tätig gewesen sein. Denn da doch nur gelegentlich hie und da ein Auftrag sich fand, so dürften sich bürgerliche seßhafte Schreiber kaum behauptet haben. — Eher hat sich zuweilen ein Schulmeister oder Kaplan in das neue Handwerk gefunden.

Erst allmählich, als auch die Städter, und hier zunächst auch wohl wieder die ritterlichen Geschlechtsangehörigen, an der neuen Literatur Gefallen fanden, mag sich hie und da ein gewerbsmäßig schreibender seßhafter Künstler von seiner Hände Arbeit haben ernähren können. Erst dann können sich auch bürgerliche Schreibstuben mit fester Tradition ausgebildet haben. Daraus folgt, daß in der ersten Zeit, so noch im ganzen 13. Jahrhundert, ein lokaler Stil sich kaum zu entwickeln vermochte. Was wir aus dieser Periode haben, sind gewiß nur gelegentliche Arbeiten, wenn auch so und so oft nach gegebener Vorlage.

Dann aber, im Verlauf des 14. Jahrhunderts, werden die Denkmäler so häufig, daß wir sie nach Stilmerkmalen gruppieren können. Nun gibt es örtliche Überlieferung auch für diese Handschriften. Eine Entwicklung setzt ein.

Wir betrachten vorerst ein paar vereinzelte Denkmäler. Da ist ein merkwürdiges Denkmal aus der Frühzeit der neuen Literatur, eine illustrierte Handschrift des Rolandsliedes.

In einfacher Federzeichnung hat der Künstler die Gestalten und Szenen des Liedes auf das Pergament gebracht. Er gibt nur Umrisse, die auch nicht nachträglich koloriert werden. Dabei bevorzugt er die Profilstellung, gibt stets nur einen Plan und verzichtet vollständig auf jede Ausführung des Schauplatzes. Auch geht er schwierigeren Gruppenbildungen und vollends der Darstellung lebhafter Gebärde und Bewegung aus dem Wege. Dafür bleibt er um so korrekter, und gradezu erstaunlich ist sein Geschick in der Wiedergabe ruhiger Szenen. Ja es gelingt ihm sogar, die Empfindungen seiner Helden in Haltung, Geste und Gesichtsausdruck wiederzuspiegeln.

Die Handschrift dürfte noch aus dem 12. Jahrhundert stammen.

Ähnlich einfach sind die Mittel, mit denen ein anderer Zeichner eine Abschrift der Eneit des Heinrich von Veldecke illustriert hat.

Ins 13. Jahrhundert führt uns sodann das sehr amüsante Lehrgedicht des Thomasin von Zirkläre. Die breiten Ränder der Handschrift sind mit sehr lebendigen Federzeichnungen geschmückt worden.

Hier ist der Umriß leicht laviert, bisweilen findet sich sogar wirkliche Modellierung. Ganz überraschend ist die Sicherheit, mit der die kleinen kräftigen Figuren in Bewegung dargestellt werden. Und dabei ist keinerlei Anlehnung an irgend ein älteres kirchliches Vorbild wahrzunehmen. Die lebendige Darstellung des Vorgangs ebenso wie die Charakteristik dieser Laienwelt ist ganz und gar selbständig und neu. Wie in der Eneit sind auch hier den Figuren die Namen beigeschrieben. Außerdem halten sie Zettel in den Händen, auf denen zu lesen steht, was sie sprechen. Auf irgend eine Ausführung des Schauplatzes ist gänzlich verzichtet. Es findet sich höchstens einmal ein Baum, ein Haus — aber nur, wo es unbedingt zur Sache gehört. Sonst nichts, auch kein Bodenstreifen.

Auf dieser Stufe konnte die Illustration nicht stehenbleiben. Mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts finden wir eine neue Weise gefestigt, die im ganzen und im einzelnen die Merkmale einer ausgebildeten Tradition, also eines Stils, zeigt. Wohl im Anschluß an die glänzenden Vorbilder französischer Illuminierkunst ist auch hier die Deckfarbentechnik wieder eingezogen. Von Goldgrund oder zierlich gemustertem mehrfarbigem Teppichgrund heben sich die Figuren ab.

Neben dieser Manier finden wir auch, weiter gepflegt, die einfache leicht kolorierte Federzeichnung, und endlich tritt als dritte Gattung die sogenannte Grisaille hinzu. Das ist Federzeichnung, die mit leichter grauer Farbe modelliert wird, wobei allenfalls noch Einzelheiten, Wappen, Stücke der Tracht, Nimben und ähnliches in Gold oder Farbe ausgeführt werden. Die vornehmsten Träger dieses Stils sind auch jetzt die Handschriften der weltlichen Literatur, die ritterlichen Epen, Sammelhandschriften lyrischer Poesie und ähnliches.

Daneben kommen aber nun auch Bibeln, Psalterien und andere Werke der geistlichen Literatur in Betracht, die im Auftrage hoher Herren ausgeführt wurden.

Ein grundsätzlicher Unterschied läßt sich zwischen jenen und diesen nicht feststellen. Sind es doch allermeist dieselben Hände gewesen, die beide Gattungen geschrieben haben.

Wenn wir nun daran gehen, uns eine Vorstellung von der Art und Kunst dieser auf weltlicher Grundlage entwickelten Illustration zu bilden, so ist es im ganzen gleichgültig, was für ein Denkmal wir dieser Charakteristik zugrunde legen: so gleichartig sind auch auf dieser Stufe die Erzeugnisse. Freilich nicht im Stil; denn schon gibt es, wie gesagt, örtliche Überlieferungen und damit Schulen.

Und weiter. Das Maß des Einflusses, der von der rascher und glücklicher entwickelten französischen Buchmalerei ausgeht, ist hier und da verschieden gewesen. Solche Unterschiede aber fallen, wie bemerkt, nicht ins Gewicht gegenüber der Gleichartigkeit der Absicht und der Mittel, mit denen diese erreicht wird.

Noch ist die Bemalung durchaus irreal. Blaue Pferde, purpurrote oder gelbe Blätter, stahlblaues Haar sind etwas ganz Gewöhnliches. Der Gold- oder Teppichgrund begünstigt diese festliche Bemalung, die nur ihretwegen da ist, unbesorgt um Wirklichkeit oder Unwirklichkeit.

Von einer Landschaft ist nicht zu reden. Als Schauplatz dient entweder die Innenlinie des unteren Bildrahmens, oder ein Bodenstreifen, der als Gras- oder Erdboden gekennzeichnet ist. Dieser Streifen wird gern durch Vegetation belebt, die in allerlei stilisierten Blättchen oder in dünnen Blümchen besteht. Den Schauplatz nach der Tiefe zusammenhängend auszudehnen wird noch gar nicht versucht. Ist es unbedingt notwendig, eine tiefer liegende Stadt etwa oder einen in der Tiefe sich abspielenden

Vorgang vorzuführen, so greift man zu dem alten Mittel, die Szenen in zwei Plänen übereinander anzuordnen, jede mit besonderem Boden.

Bäume werden als Eichen, Linden u. s. w. unterschieden, d. h. man läßt den kräftigen Stamm oben in einen starken Büschel von groß gezeichneten Blättern auslaufen (ohne Vermittlung von Ästen). Eine Angabe der Luft oder der Wolken findet sich nicht.

Wie die Landschaft wird auch die Architektur durchaus stenographisch behandelt. Eine Tür, ein Turm müssen genügen, um der Reihe nach die verschiedensten Städte und Bauten anzudeuten. Oder es wird für die Stadt die seit alters bekannte polygonale Umfassungsmauer mit Türmchen und einigen Gebäuden darin aufgeführt. Selbstverständlich alles ohne jede Rücksicht auf ein Größenverhältnis, das der Wirklichkeit entsprechen würde.

Ebenso abgekürzt ist die Schilderung des Innenraums. Wird er überhaupt angedeutet, so genügt ein Bogen, der von einem Bildrand zum anderen gespannt ist, oder etwa auf zwei Türmen ruht. Diese Symbole für Stadt oder Innenraum sind in den verschiedenen Schulen verschieden gestaltet, hier mit mehr, dort mit weniger Detail, im Charakter aber überall einander gleich.

Ähnlich ist es mit den Menschen. Ein neuer Typus ist eingezogen. Auch der letzte Anklang an das Ideal der Antike ist verwischt. Schlank und zierlich tritt uns das neue Schönheitsideal entgegen. Insbesondere sind alle Gelenke fein und graziös. Nur die Köpfe sind allermeist zu groß, die Gesichter eher breit als schmächtig. Kräftige, in bestimmter Form fallende Locken rahmen das Gesicht ein, dessen mandelförmige Augen, kindlich geschwungene Nase, kleiner Mund den jugendlichen Eindruck der ganzen Gestalt noch besonders betonen. Auch in Haltung und Bewegung prägt sich die Zierlichkeit, offenbar der Ausdruck des Ideals höfischer Bildung, deutlich aus. Was hier über die Gestalt gesagt ist, gilt nun mit wenig Abwandlungen für so gut wie alle Helden, ja auch die Heldinnen der Darstellung. Nur ehrwürdiges Alter, oder wieder niedrige Denkweise werden besonders unterschieden. Greisenköpfe mit Runzeln, hervortretenden Backenknochen, individuell gebildeter Nase, daneben (meist in vollem Profil) häßliche Fratzen mit abschreckender Stulpnase.



Abb. 10 Vogeljagd. Miniatur aus der sog. Manessehandschrift.

Wie so bestimmte Typen für ganze Gattungen gültig sind, so ist auch sonst die Bezeichnung des Einzelnen ziemlich oberflächlich. Den König ziert seine Krone, den Richter der Stab, der Krieger hat seine Waffen, der Bote den Spieß, die vor-

nehme Dame ist mit dem Kränzlein geschmücket, und die Nonne trägt den Schleier, der Krüppel stützt sich auf seine Krücke, und der Aussätzige warnt mit dem Horn.

In der Gruppierung sind die Künstler noch immer möglichst vorsichtig. Wo es irgend geht, suchen sie sich mit einem Plan zu helfen, auf dem sie die Figuren einander gegenüber stellen. So werden auch Kämpfe und verwickelte, mehrfigurige Gruppen ins Relief gebracht.

Überraschend ist nun dabei die vollkommene Deutlichkeit im Ausdruck aller geistigen Bezüge zwischen den dargestellten Personen. Es gibt kaum eine Stimmung, einen Affekt, der nicht durch eine lebhafte Geste oder Bewegung völlig deutlich versinnlicht würde, während im Gesichtsausdruck nur die stärksten Affekte sich wiederspiegeln.

Unsere Abbildung (10) mag das Gesagte noch weiter erläutern. Mensch und Tier, weiter besonders Tracht und Bewaffnung, das Sattelzeug, kurz das Gegenständliche, ebenso die große Eiche mit Blättern, Früchten und den Vögeln auf den Zweigen sind vollkommen deutlich charakterisiert. Daneben sind die natürlichen Größenverhältnisse völlig außer Acht gelassen, fehlt die Ausdehnung des Schauplatzes in die Tiefe, der blaue Himmel. Sieht man näher zu, so entdeckt man, daß auch sonst alles typisch ist: derselbe kindliche Kopf kehrt mit wenig Abwandlung durch das ganze Buch, dem die Abbildung entnommen ist, immer wieder. Dieselben Blümchen schmücken auch sonst den Boden. Und wir haben doch eins der glänzendesten Denkmäler deutscher Illustration jener Zeit (um 1330) vor uns, die sogenannte Manessehandschrift, die berühmte Sammlung deutscher Minnesänger.

3. Vom Mittelalter zur neueren Zeit

Wie entwickelt sich nun diese Illustration weiter? Wir sahen, noch ist die Grundlage kaum eine andere, als die der Buchmalerei im frühen Mittelalter. Und doch sind die Ansätze zu einer neuen Entwicklung deutlich erkennbar. Sie sind gekommen mit dem Zwange, einen immer neuen Inhalt in der bildlichen Darstellung deutlich zu machen: der Baum, den der Text nennt, ist eine Linde, so muß er mit deutlichen Lindenblättern ausgestattet werden. Tracht und Bewaffnung werden

geschildert, so muß das Bild auch darin bis in die Einzelheiten zum Text stimmen. Und was dieser schildert, das sind Gegenstände aus der nächsten Umgebung des Zeichners. Was so für den Dichter Interesse gehabt hatte, das gewann nun auch Interesse für ihn. Jetzt öffnet er langsam seine Augen der Wirklichkeit gegenüber. Die Freude an dieser gegenständlichen Welt, diese Freude, die ein zweifelloses Kennzeichen der Kultur des späteren Mittelalters ist, macht sich auch hier bemerkbar. Aber: wenn der Zeichner dieser Freude auch in seinen Bildern Ausdruck verlieh, so arbeitet er damit an der Auflösung der Grundlage der älteren Illustration. Denn es ist deutlich, sobald einmal von den Dingen nicht nur soviel gezeichnet wird, als zur klaren Vergegenwärtigung des geschilderten Vorgangs unbedingt notwendig ist; sobald mit Liebe und Sorgfalt aufgefaßtes Nebenwerk in die Illustration eindringt, geht auch das alte Wesen dieser Illustration seinem Ende entgegen. Und in der Tat: wir stoßen auf eine Erweiterung des alten Schemas durch genrehaftes Beiwerk an allen Orten und Enden. In den Bildern zur Bibel ist dies am deutlichsten, da wir es hier stets mit Zutaten zu tun haben, zu denen der Text keinerlei Veranlassung bietet. Da wird neben das Bett der Maria die Wiege mit dem Kind recht deutsch häuslich gestellt. Da entwickelt sich der Bau des babylonischen Turmes zum Bild einer geschäftigen Bauhütte. Da wird der Altar mit Schrein, Reliquienkasten, Kelch und Meßbuch ausgestattet, und der Ministrant, der den Deckel des Weihrauchfasses in die Höhe zieht, um nun mit dicken Backen und gespitzten Lippen die Glut anzufachen, steht auch nicht im Text. Und dazu kommt noch, daß alles Einzelne mit genauer Stoffbezeichnung dargestellt ist. Holz wird gemasert, Steinmauern durch die Gliederung in Rustikaquadern belebt, Metall durch treffende Farbe kenntlich gemacht. Überhaupt zieht nun ein wirklicher Realismus der Farbe in die Illustration ein.

Und dann erfolgt der letzte Schritt, der Versuch, den Schauplatz in die Tiefe hinein auszudehnen, die Dinge in richtige Größenverhältnisse zueinander zu setzen und endlich über dem Ganzen den blauen Himmel zu wölben. Noch ist das verträglich mit einem Festhalten am alten Geiste: die Figuren stehen groß und unverkennbar als Hauptsache im Vordergrund. Aber schon ergeht sich der Künstler mit solcher sichtlichen Vorliebe in tausend Einzelheiten, die nicht zur Sache gehören, daß wir

merken, wir stehen unmittelbar vor dem Beginn eines neuen Stils, der auch mit diesem letzten Rest älterer Illustration aufräumt.

Wir wählen ein Bild aus einer Augsburger Handschrift von 1457: die Schlacht (Abb. 11). Noch im 14. Jahrhundert hätte da der Illustrator auf einem farbigen Bodenstreifen einige Reiter gegeneinander stürmen lassen, von denen auf jeder Seite nur der Vorderste sichtbar geworden wäre, während die übrigen sich mit einigen Andeutungen hätten begnügen müssen. Allenfalls hätte er auch einen oder ein paar Gefallene aufgezeichnet, aber damit genug. Hier haben wir nicht nur im Vordergrund eine anschauliche Darstellung des Reiterkampfes mit viel Tiefe: dahinter dehnt sich ein weiter Plan, auf dem noch andere Reiter halten. Und weiterhin sehen wir, von einem Hügel halb überschnitten, in der Tiefe eine Stadt am Flusse, zu der ein Weg zwischen Bäumen hinabführt. Ja noch mehr: auch jenseits der Stadt dehnt sich das Gelände weiter, Wiesen, Bäume, Wasser, Hügel, ein stolzes Schloß auf der Höhe, endlich ferne blaue Berge werden sichtbar. Und über dem Ganzen blauer Himmel mit schwirrenden Vögeln.

In der Tat, eine neue Welt. Das ist kein Wirtschaften mit überkommenen symbolischen Bildzeichen mehr. So sieht das alles in Wirklichkeit aus, jedes Stück für sich und alles nebeneinander. Hier ist keinerlei Andeutung mehr, sondern vollwertiges Abbild der Wirklichkeit. Jeder Punkt innerhalb des Rahmens ist definiert und zwar so, wie ihn ein Zuschauer des Vorgangs in der Wirklichkeit sehen müßte. Kurz, wir haben ein „Bild" vor uns. Der Kreislauf ist geschlossen. Nachdem einmal die Orientierung an der Wirklichkeit begonnen, bedurfte es nur eines Jahrhunderts, so war der neue Stil ausgebildet. Und nun kann man sich nicht genug tun, alle die tausend Blümchen und Gräserchen am Wegrand, die grünen Matten, die spiegelnden Wasserflächen, die Büsche und die feinbelaubten Bäume, die fernen blauen Berge und den leuchtenden blauen Himmel mit den weißen Wölkchen hoch oben zu schildern. Und dann der Innenraum: jetzt verschwinden die symbolischen Türme und Puppenhäuser, die offenen Tempelchen und Hütten. Und an ihre Stelle treten Querschnitte durch wirkliche Innenräume, wie wir sie auch auf unseren Bildern zu sehen gewohnt sind. Die Fliesen des Bodens, die Balken der Decke geben das feste Liniengerüst zu einem wirk-



Abb. 11 Schlacht. Miniatur in einer Augsburger Chronik von 1457.

lichen Raum ab, in dem nun alle Behaglichkeit einer schmucken Stube, reiches zierliches Gerät, ja das trauliche Spiel des Sonnenlichts selbst hineingezaubert wird. Und endlich der Mensch: nicht mehr die sprechende deutliche Bewegung und Geste ist alleinige Hauptsache. Die Erscheinung des Menschen an sich schon interessiert: die volle Körperlichkeit, der Kopf mit seinen Falten und Runzeln und Härchen, die durchgearbeiteten Hände: alles muß nachgebildet werden, in unendlicher Liebe und in unendlicher Wonne über diesen bunten Reichtum der Welt, dessen man sich nun erst ganz bewußt geworden zu sein scheint. Wir empfinden: am letzten Ende liegt der großen Wandlung ein verändertes Verhältnis zur Welt zugrunde. Aber wir dürfen dieser einzigartigen Erscheinung nicht weiter nachgehen. Vielmehr begnügen wir uns hier mit der Tatsache: die neue Anschauung erfaßt die Künstler so mächtig, so tief, so ausschließlich, daß wir uns nicht wundern werden, wenn sie sie auch da zur Geltung bringen, wo wir sie zunächst nicht suchen werden: im Buche.

In der großen Kunst, in der Bildmalerei hat die neue Weise ihre erste großartige Verkörperung in dem gewaltigen Altarwerk der Gebrüder van Eyck in Gent gefunden. Und daß die niederländischen Künstler ihres Kreises, die sich an dem neuen malerischen Stil berauscht hatten, nun auch, wenn sie Handschriften illustrierten, Bilder malten, Bildchen in Waschfarben, die eigentlich nur zarte Verkleinerungen ihrer großen Gemälde sind, das wird nicht wundernehmen. Aber auch in Frankreich und oft genug in Deutschland werden jetzt Bücher auf die neue Weise illustriert.

Und da ist eins mit aller Entschiedenheit zu betonen: Oberdeutschland ist dabei nicht abhängig von Flandern. Ganz selbständig und zum Teil schon sehr früh gelangt man in Prag und Wien, an der oberen Donau, in Franken, in Schwaben und am Oberrhein zum „Bildstil“. Gerade in der Illustration können wir das verfolgen, da weit mehr Handschriften erhalten sind, als Tafelbilder. Erst später tritt, besonders am Rhein, die Einwirkung der spezifisch vlämischen oder nordfranzösischen Kunst dazu.

Die Werke, die mit Bildern eines vollendet malerischen Stils geschmückt sind, werden allermeist für verwöhnte Liebhaber einzeln, auf Bestellung gefertigt sein. Sie sind mit ihren üppigen Rahmenleisten, mit Initialen und Zeilenfüllungen,

durchaus in prächtigen satten Farben, auch dekorativ genommen Meisterleistungen jener schaffensfrohen Zeit. Daneben steht aber eine zweite Gattung von Illustrationen, weit anspruchsloser als die erste, und doch der Zukunft sicher. Diese Gattung hat sich aus der nie ganz ausgestorbenen kolorierten Federzeichnung entwickelt. Sie knüpft unmittelbar an die Weise des 14. Jahrhunderts an: ein Streifen Erdboden durch etwas Vegetation belebt gibt den Schauplatz an. Darauf stehen sich die Helden der Geschichte in großem Maßstab gezeichnet einander gegenüber. Die sprechende lebendige Haltung und Geste ist noch immer die Hauptsache, wenn auch der Gemütsausdruck im Gesicht nicht fehlt. Freilich sind die Figuren nun nicht mehr nach einem Schema, sondern ganz individuell gezeichnet, freilich ist alles Beiwerk, sobald der Stoff es fordert, peinlich treu und auch im Maßstab richtig. Aber bei alledem ist offenbar: die deutliche Veranschaulichung des Vorgangs ist erstes Bemühen. Nur soviel, als dazu nötig ist, wird gegeben.

Als Probe möge eine Illustration aus einer Passauer Handschrift vom Jahre 1445 dienen. Es ist ein Kalenderbild, wie solche eine große Rolle in der Illustration der Zeit spielen. Wir freuen uns an den charakteristischen Umrissen der lebendig bewegten Figürchen, und beachten besonders, wie die vom Text geforderten Bestandteile mit knapper Beschränkung auf das Wesentliche zusammengeordnet sind. Im Januar ist gut essen und trinken, sagt die Kalenderregel. Gut: da sitzt also der Januar (mit einem Januskopf, um zugleich das alte und das neue Jahr anzudeuten) selbst zu Tische. Von einer Seite wird ihm mit Speise, von der anderen Seite mit Trank aufgewartet. Der Tisch und der Sitz des Mannes sind das einzige Mobiliar des Raumes Und dieser selbst ist auf die notwendigsten Andeutungen beschränkt. Doch fehlt nicht der Ausblick durchs Fenster, der es der Zeit angetan hatte.

Ein anderes Bild (Abb. 12) vergegenwärtigt den August. Wir sehen zwei Männer, einen mit dem Schneiden des Getreides, den andern mit dem Binden der Garben beschäftigt. Das große Feld, auf dem sie tätig sind, nimmt mit ihnen fast die Hälfte des Bildrundes ein. Dahinter ist nur noch Ferne: rechts vom Getreide fast verdeckt die Kirche des Dorfs, links ein Hügel mit einer Burg, ein durch die Mitte sich windender Weg macht die Entfernung eines zweiten Dorfs ganz hinten recht deutlich.



Abb. 12 Der August. Kolorierte Federzeichnung aus dem Jahr 1445.

Die Fähigkeit, den Schauplatz in die Tiefe auszudehnen ist da, die Dinge sind auch einigermaßen in die Größenverhältnisse der Wirklichkeit gebracht. Aber der Zeichner ist weit entfernt, seinen Stoff zu einem reichbelebten Erntebild auszugestalten, wie das vlämische Kalenderbildermaler so oft getan haben. Er gibt nur

den Kern des Vorgangs: Schnitt und Binden auf zwei Figuren verteilt und ein paar Andeutungen des Schauplatzes. Und damit genug. Also: der Zeichner kennt die vollkommene Landschaft, auch den blauen Himmel. Er kennt den malerischen Reiz des Innenraums, ja sogar die anziehenden Wirkungen von Licht und Schatten. Aber all das tritt nur ganz sparsam, nur dann auf, wenn der besondere Fall dazu auffordert. Er ist weit entfernt, aus jeder Szene ein „Bild" zu machen. Diese einfachere Art ist im Südosten Deutschlands so gut zu Hause, wie in Schwaben oder am Oberrhein. Die ganze weltliche volkstümliche Literatur der Zeit (1400—1480), soweit sie in Handschriften niedergelegt ist, zeigt sich von ihr beherrscht. Um aber verständlich zu machen, wie es kam, daß ihr dieses Übergewicht über die Malerei in Deckfarben verblieb, müssen wir nach der Art ihrer Entstehung forschen. Das soll im nächsten Kapitel geschehen. Hier fragen wir schließlich noch: was taugte besser zur Illustration: jener bildmäßige Charakter, der uns am reinsten ausgebildet etwa in Werken wie Abb. 11 entgegen tritt, oder die halbmittelalterliche Federzeichnung? Ich denke, wir haben mehr oder weniger stark die Empfindung: die fertigen Bildchen lassen uns zu wenig zu tun übrig. Oder vielmehr sie geben uns nach einer anderen Richtung zu tun, als der Text, den sie schmücken. Sie halten unser Auge fest. Es folgt den feinen Rundungen der Form, den sanften Übergängen der Farbe, es sucht Linien und Flächen nachfühlend in uns zu einer zusammenhängenden Anschauung zu gestalten. Wir lassen uns entzückt von all der Herrlichkeit, die da vor uns aufgetan ist, festhalten und vergessen ganz, was da eigentlich geschildert wird. Je bildmäßiger die Miniatur ist und je feinfühliger wir sind, um so weiter wird sie uns vom Text ab in das Reich der reinen Erscheinung führen.

Ganz anders die derbe Federzeichnung. Sie gibt nur ein Schema des Geschehens, betont dieses und etwa noch die psychischen Begleiterscheinungen. Lebendiger als nur das Wort führt sie uns eine Szene vor. Und doch läßt sie uns noch sehr viel zu tun übrig. Sie regt uns an, Schauplatz, Farbe und Beiwerk zu ergänzen — wenn wir gewöhnt sind, anschaulich vorzustellen. Aber sie hindert uns auch nicht, bei der Abstraktion stehen zu bleiben und, wenn es der Text so will, rasch von Erlebnis zu Erlebnis, von Geschehen zu Geschehen weiter zu schreiten.

Die Federzeichnung des 15. Jahrhunderts hat vielleicht noch zu viel Ungelenkes, zu viel mittelalterlich Typisches bewahrt, um voll befriedigend auf uns zu wirken. Aber wir wollen doch schon hier anerkennen, daß sie eins jedenfalls vor der bildmäßigen malerischen Illustration voraus hat: sie läßt dem Leser mehr Freiheit und sie schmiegt sich dem Text enger an. Sie ist auch in der Hand eines wirklichen Künstlers das bei weitem beweglichere Mittel: sie gestattet viel leichter, jeder Eigenart des Textes gerecht zu werden.

4. Bücherdruck und Illustration

Wie entsteht das Buch der neuen Zeit? Machen wir uns folgendes deutlich. Die Handschrift, das Buch des 14. Jahrhunderts, existiert stets nur einmal. Sie ist ganz und gar mit der Hand hergestellt. Und wenn sie noch so oft abgeschrieben, ihre Bilder noch so oft kopiert wurden: jede Abschrift ist immer wieder ein neues Buch. Es gab nicht zwei identische Exemplare desselben Werkes. Schon die Länge der Arbeit und die Kostbarkeit des Materials verbot übrigens ein reichliches Kopieren. Das Buch der neuen Zeit dagegen ist ein Massenerzeugnis. Es existiert in so und so vielen identischen Exemplaren. So und so viele Besitzer können sich gleichzeitig an ihm erfreuen.

Diese Tatsache ist die wichtigste. Sie macht den charakteristischen Unterschied des neuen vom mittelalterlichen Buche aus. Und wir haben darnach zunächst zu fragen: wann und wie vollzog sich diese Wandlung, die Entwicklung von der Handschrift zum Buche?

Im 14. Jahrhundert gab es berufsmäßige Laienschreiber. Von den Klosterinsassen, die Bücher fabrizierten, können wir absehen. Denn es ist uns auch nicht ein Anzeichen überliefert, daß Mönche für ein größeres Laienpublikum Bücher geschrieben hätten. Die Tätigkeit der schreibenden und malenden Klosterbrüder hat sich gewiß auf die Erzeugung religiöser (besonders liturgischer) Bücher, allenfalls auch populärer Lehr- und Erbauungswerke beschränkt. Das Schwergewicht der Illustration, die entwicklungsfähigen Keime sind aber durchaus auf Seiten der weltlichen Literatur, also bei den Laienschreibern zu suchen.

So scheinen neben Kaplänen und Schulmeistern besonders Wanderschreiber tätig gewesen zu sein. Sie zogen an den

Höfen bücherliebender Herren umher — denn noch immer ist der Adel vor allen bücherliebend — und schrieben da auf Bestellung die gewünschten Werke ab. Ohne Bestellung, auf eigene Rechnung und Gefahr zu schreiben, mochte bei der Kostbarkeit des Pergaments und der Langwierigkeit der Arbeit doch zu gewagt sein. Indessen haben sich an Orten, wo lebhafte Nachfrage war, schon in dieser Zeit eigentliche „Schulen" oder Werkstätten ausgebildet, so in Prag, Wien und anderswo.

Da trat nun eine erste Wandlung ein: das Papier kam auf. Es wurde im Abendland um die Mitte des 12. Jahrhunderts und zwar zuerst in Italien bekannt. Seit Beginn des 13. Jahrhunderts gibt es italienische Papierhandschriften. Zu Ende des 13. Jahrhunderts blühte die Fabrikation in Italien bereits, wurde aber im Laufe des 14. noch gehoben und verbessert. Der Gebrauch wurde immer allgemeiner. In Deutschland verdrängte der neue Stoff das Pergament indessen erst seit Beginn des 15. Jahrhunderts. Man errichtete eigene Papiermühlen, und nun wurde das Papier allgemein. Verarbeitet wurden, um dies im Vorbeigehen zu sagen, nur Gewebeabfälle, also die Leinen- oder Hanffaser, nie Baumwolle. Das „Baumwollenpapier" gehört in den Bereich der Fabel.

Somit war das Haupthindernis für eine reichere Bücher- und Bilderproduktion beseitigt. Und alsbald machen sich die Folgen bemerkbar. An großen Orten, wo viel Verkehr war, wo auch die reichere Bürgerschaft allmählich Freude am Bücherbesitz fand, wo Bilder sicher auf Absatz rechnen durften, da konnte ein betriebsamer Schreiber getrost auf Vorrat schreiben und malen. Er war sicher, etwa beim nächsten Jahrmarkt oder bei der nächsten Kirchweihe alles zu verkaufen. So hören wir, daß schon 1408 ein Schreiber Peter von Haselo ständig Bücher verkauft am Haupteingang des Münsters zu Straßburg. Ja, bald wußten findige Köpfe auch in kleineren Orten Mittel und Wege zu finden, die Handschriftenproduktion im großen zu betreiben.

Von einem dieser interessanten Unternehmer wissen wir Genaueres. Es ist der Schreiber Diebolt Lauber, der in der kleinen Reichsstadt Hagenau „auf der Burg" wohnte (etwa 1425—1460 nachweisbar). Er unterhielt hier eine große Werkstatt, in der er zeitweilig vier bis fünf verschiedene Arbeiter beschäftigte. Dabei waltete weitgehende Arbeitsteilung: oft haben mehrere Hände an einem Buche geschrieben und gemalt. Der

Unternehmer vertrieb dann die Ware, indem er anpreisende Verzeichnisse versandte. Ein solcher Prospekt lautet: Item welicher hande bůcher man gerne hat grosz oder klein, geistlich oder weltlich, hůbsch gemolt, die findet man alle by diebolt louber schriber in der búrge zu hagenow. Und nun folgen nicht weniger als 39 Titel von Büchern. Darunter sind die Hauptwerke der nationalen Epik als Iwein, Parzival, Titurel, Tristan, Wigalois, der Pfaffe Amis, Wilhelm von Österreich, Wilhelm von Orlens, Flore und Blancheflur, aber auch der Wolfdietrich und der Trojanische Krieg, wie die Gesta Romanorum und der König von Frankreich. Sodann die Lehrdichtungen: der wälsche Gast, Freidank, Lucidarius, Schachzabel, Morolf, Äsop, die sieben weisen Meister, Belial, Seelentrost, die 24 Alten. Weiter Historienbibeln, Leben Jesu, Heiligenleben, Episteln und Evangelien, die zehn Gebote, Psalter, Rosenkranz, Gebetbücher. Endlich Arznei-, Loos- und Rechtsbücher. Wir sehen: Altes und Neues bunt durcheinander, so ziemlich das Gangbarste der Literatur der Zeit. Das sind aber dieselben Werke, auf deren Illustration das oben (S. 43ff.) Gesagte zutrifft. Und nun verstehen wir auch, warum wir in ihnen die einfache mehr andeutende Federzeichnung erhalten finden. Der Werkstattbetrieb, die Massenfabrikation duldeten keinerlei zeitraubende peinliche Ausführung. Schnell und leicht mußte die Illustration von statten gehen. Anders war das ganze Unternehmen nicht durchführbar. Wenn Diebolt Lauber auf einmal 40 Handschriften anpreist, so hatte er gewiß für alle oft verlangten Werke Vorlagen in seinem Besitz, vielleicht auch Abschriften vorrätig. Er mag mit ihnen auch die Märkte bezogen haben, wie wir das von anderen Handschriftenhändlern wissen.

Und Diebold Lauber stand nicht allein. In Regensburg, Augsburg, Konstanz, ja in mehreren kleinen Orten müssen wir ähnliche Werkstätten voraussetzen. Und gewiß gab es ihrer welche in den meisten Städten, in denen ein reges geistiges Leben pulsierte. Jedenfalls: der überwiegende Teil der deutschen populären Bilderhandschriften der Zeit von 1425 bis 1460 ist von berufsmäßigen Schreibern und Zeichnern geschrieben und illustriert worden.

Das ist wichtig. Der Verfolg dieser Tatsache führt weiter.

Neben den Schreibern gab es „Karten-, Heiligen- und Briefmaler“. Sie fertigten die damals höchst beliebten Spiel-

karten und Heiligenbilder, auch wohl Blätter oder Hefte, die neben Bildern einen kurzen erläuternden Text enthielten, kurz die Dinge, die, soweit wir wissen, die ersten Gegenstände des Holzschnitts abgegeben haben. Wir werden sagen dürfen: Wie die Notwendigkeit, immer wieder dieselben Stoffe zu illustrieren, zum handwerks- und fabrikmäßigen Betrieb geführt hat, so muß die noch schlimmere Notwendigkeit, hundertmal den Eichelober oder den heiligen Sebastian zu zeichnen, schließlich zum Bilddruck geführt haben. Man denke sich nur die Lage eines Heiligenmalers, der etwa ein Hundert heilige Katharinen zum Fest der Heiligen zu beschaffen hatte, um sie an der Kirchtüre zu verkaufen! In solcher Lage kam ein erfindsamer Kopf auf den Gedanken, sich die Arbeit zu erleichtern. Er wandte den vom Zeugdruck her wohl bekannten Holzschnitt und Holztafeldruck an und der Bilddruck, die erste graphische Kunst war da.

Wo und wann zuerst jener Schritt unternommen wurde, ist gänzlich dunkel.

Wir haben nur folgende Anhaltspunkte: 1428 erscheint in Nördlingen ein „Briefdrucker“, und 1440 ist in Straßburg ein „Briefmaler“ nachweisbar, der zugleich „Formschneider“ genannt wird. Wir werden also annehmen dürfen, daß mindestens dieser letzte auch den Holzschnitt ausgeübt hat, und demnach seine Einzelblätter nicht mehr mit der Hand zeichnete, sondern von Holztafeln druckte. Das Datum ist natürlich nur zufällig. Wahrscheinlich wird sich der Übergang schon früher vollzogen haben. Zur eigentlichen Illustration indessen ist der Holzschnitt erst später herangezogen worden. Vereinzelt finden sich Handschriften, in denen die Bilder zwischen den Text von Holzstöcken eingedruckt sind. Häufiger sind die sogenannten Blockbücher. Darunter sind Bücher zu verstehen, die gedruckte Bilderreihen, von einem kurzen Text begleitet, enthalten. Es gibt solche mit handschriftlichem Text und — später — sehr zahlreiche, in denen auch der Text vom gleichen Holzstock, der das Bild enthält, abgedruckt ist. Die frühesten dieser Blockbücher dürften um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein, die Hauptmasse der erhaltenen aber gehört erst den sechziger Jahren und der folgenden Zeit an.

Der Inhalt dieser Blockbücher ist in der Hauptsache erbaulichen Charakters: der Heilsspiegel, die Armenbibel, die

Kunst zu sterben, dann Heiligen-Legenden, die Apokalypse, das Leiden Christi, die zehn Gebote, das Vaterunser, das apostolische Glaubensbekenntnis, das hohe Lied, der Totentanz, Gebetbücher und endlich Kalender und Planetenbücher sind die häufigsten Stücke.

Auch ihre Herstellung werden wir nicht den Klöstern, sondern dem bürgerlichen Gewerbe zuschreiben dürfen. Und wenn wir auch annehmen müssen, daß eine große Zahl der erhaltenen Blockbücher erst in der Konkurrenz mit dem eigentlichen Bücherdruck entstanden ist, so ist doch der Übergang vom Einblattholzschnitt zum Blockbuch ein so natürlicher, daß wir darin einen der Versuche sehen dürfen, die der Erfindung des Druckes mit beweglichen Lettern parallel oder voraus gehen, ohne zu einem endgültig befriedigenden Ergebnis zu führen.

Der künstlerische Charakter der Blockbücher ist sehr verschieden. Die wertvollsten sind nicht in Deutschland, sondern in den Niederlanden entstanden. Bei uns blieb die Kunst auf der Stufe der Briefmalerart stehen, wie wir sie oben zu kennzeichnen versuchten.

All das bedeutete nichts gegen das erste Buch, das Johann Gutenberg druckte.

Johann Gutenberg ist um 1400 in Mainz geboren. Er stammte aus dem Geschlecht der Gensfleisch, das — alt angesessen — unter anderem das Recht der Münze in der Stadt Mainz hatte. Wir finden den jungen Johann Gensfleisch 1434 in Straßburg, wo er „etliche Künste" trieb, in deren Geheimnis er auch andere gegen Entgelt einweihte. Ob es sich dabei schon um Arbeiten gehandelt hat, die zur Erfindung eines Druckverfahrens führen sollten, ist nicht ganz sicher, aber wahrscheinlich. 1448 ist er wieder in Mainz. Hier schloß er 1450 einen Vertrag mit Johann Fust, der ihm Geld brachte. So wurde es ihm möglich den Gedanken, der ihm mittlerweile aufgegangen, in Tat umzusetzen: Das ist die Erfindung des Druckes mit beweglichen Typen, die nun auch jener fabrikmäßigen Erzeugung von Handschriften bald ein Ende machen sollte. Gutenberg suchte zunächst den Eindruck einer schön geschriebenen Prachthandschrift möglichst vollständig zu erreichen. Er ließ zwischen den Zeilen rote Linien ziehen und gemalte Anfangsbuchstaben, Rahmen und Miniaturen einsetzen und gab so einem Teil seiner Drucke durchaus das Ansehen solcher

Prachthandschriften, wie wir sie oben als den geschätzten Besitz vornehmer Liebhaber konstatiert haben.

Daneben kamen auch schon jetzt Drucke vor, die in einfacherer Weise mit der Feder in farbiger Tinte geziert sind, mit sogenannten Filigranbuchstaben und -Leisten.

Es ist offenbar, daß jener nachträglich mit der Hand eingesetzte Schmuck die Werke unverhältnismäßig verteuerte. Und so nimmt es nicht wunder, daß man alsbald nach einem Verfahren suchte, auch den Schmuck mit den Typen zugleich zu drucken. So hat schon Gutenberg selbst zusammensetzbare Druckstöcke für den Druck mehrfarbiger großer Initialen erfunden. Der erste aber, der zu ähnlichem Zwecke den Holzschnitt anwandte, war ein in seiner Kunst nicht eben hochstehender Bamberger Drucker Albert Pfister. Er hat um 1460 eine Reihe deutscher Bücher gedruckt, die er mit Holzschnitten, freilich sehr roher Art, ausstattete. Es ist der schlimmste Briefmalerstil, der uns da entgegentritt. Die derben, oft eben so schlecht gezeichneten wie geschnittenen Umrisse sind zu nachträglicher Kolorierung mit der Hand bestimmt.

Die zweite Stelle nimmt Augsburg ein. Das ist die klassische Stadt des deutschen illustrierten Buches im 15. Jahrhundert. Die Produktion war sehr rege. Offenbar gehörten hier auch die bürgerlichen Kreise zu den Bücherliebhabern. Diese Stadt druckt, was etwa ein Diebolt Lauber geschrieben hatte. Und es besteht eigentlich nur der Unterschied der Technik. Man druckte eine Bilderhandschrift wörtlich ab und kopierte die Bilder. Für fast alle die wichtigeren illustrierten Drucke lassen sich die Vorlagen in Bilderhandschriften nachweisen. Man hat ungefähr 360 deutsche Bücher gezählt, die im 15. Jahrhundert in Augsburg erschienen. Es waren ihrer aber gewiß noch mehr. Und davon war weit über die Hälfte illustriert. Neben der deutschen Bibel und allerlei Erbauungsbüchern sind es vor allem Volksbücher, d. h. in Prosa aufgelöste oder in Prosa ursprünglich schon geschriebene Romane der klassischen und nachklassischen Zeit des Mittelalters: die Geschichte von der Zerstörung der Stadt Troja, Apollonius von Tyrus, die Geschichte Alexanders, Herzog Ernst u. s. f. Dazu die Geschichtensammlungen: die sieben weisen Meister, Bocaccios Buch von den berühmten Frauen und andere. Weiter neue Bücher: die Melusine, Petrarkas rührsame Geschichte von der Griseldis, natürlich

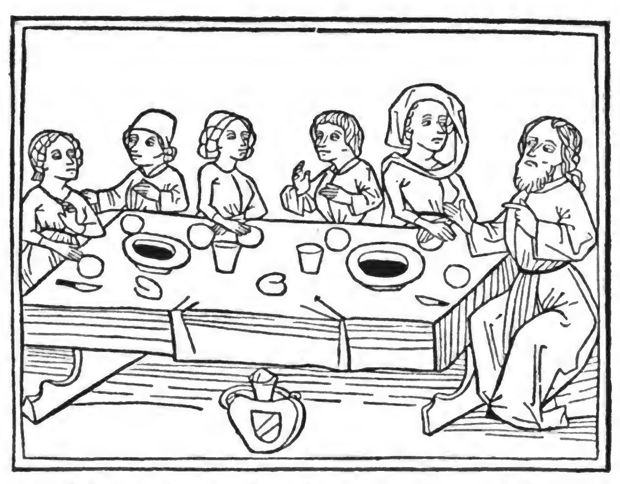


Abb. 13 Die Hochzeit zu Kana. Augsburger Buchholzschnitt um 1475.

ins Deutsche übersetzt. Auch die Naturgeschichte, nützliche Hausbücher und der Kalender fehlen nicht. All das ist illustriert, der Kunstwert dabei freilich gering. Bezeichnend für den Charakter dieser älteren Holzschnittillustration ist etwa dies (vgl. Abb. 13): Landschaft und Innenraum finden wir nur, wo der Text sie ausdrücklich fordert. Sonst genügt ein Bodenstreifen mit einer Kulisse. Große Figuren, lebhaft bewegt, mit großen, ja zu großen Köpfen agieren die Szene. Gezeichnet ist alles in einem starren, eckigen, fast geometrischen Stil. Innerhalb des Umrisses findet sich wenig Innenzeichnung und sparsame Schraffierung in lockeren Reihen ganz gerader, nicht sehr langer Striche. Natürlich war überall auf Bemalung gerechnet. Alles in allem: diese Augsburger Illustration begreift sich am besten als unmittelbare Fortsetzung der gewerbsmäßigen Handschriftenillustration. Ja vielleicht sind diese Holzschnitte hergestellt in Werkstätten, die ganz ebenso organisiert waren, wie die des Diebolt Lauber in Hagenau, in Briefmalerwerkstätten, sei es nun, daß der Drucker selbst eine solche Werkstatt hatte (der Drucker Bämler wird ausdrücklich als Schreiber bezeichnet), oder daß er mit einer

solchen in Verbindung stand. Jedenfalls: diese Holzschnitte wollen nur die derben Federzeichnungen ersetzen, wie wir sie in jenen volkstümlichen, gewerbsmäßig erzeugten Bilderhandschriften fanden. Wie diese wurden sie nachträglich koloriert. Wie diese sollen sie nach der Weise der spätmittelalterlichen Illustration die Vorgänge knapp und klar verdeutlichen ohne jeden Anspruch auf malerische Wirkung. Auch sie stellen also bei allem Mangel an feineren Zügen und aller formalen Unbeholfenheit doch echte und rechte Illustration dar.

Was in Nürnberg, Basel, Straßburg, Würzburg, Speier zunächst (bis etwa 1480) geschaffen worden ist, steht nicht wesentlich höher. Dagegen muß die Illustration in Ulm besonders gewürdigt werden. Schon in Bocaccios Kompendium von den berühmten Frauen begegnen wir dem deutlichen Versuch, die Umrisse zu runden und den Gesichtern mehr Leben, ja individuelles Leben zu verleihen. Das Bemühen geht also darauf aus, an die Stelle der starren eckigen Umrisse weiche, der Körperform wirklich folgende zu setzen. Dieses Bemühen führt im Äsop zum schönsten Erfolge. Hier sind die Umrisse kräftig, aber ganz gleichmäßig. Sie folgen weich den Rundungen und Schwellungen des Körpers. Und, was sehr wichtig ist, auch die Schraffierungen sind nicht mehr ganz starr hingesetzt, um irgendwo zur Abwechslung Schatten anzudeuten (wie die dunklere Farbe in den kolorierten Handschriftenillustrationen getan hatte), sondern sie modellieren. Kleine Strichelchen, halb gerundet, unterstützen in den Übergängen die Modellierung. Aber nicht nur die Form gewinnt so in Umriß und Plastik an Leben. Dem Zeichner steht auch ein viel größeres Maß von Erfindung zu Gebote. Wir treffen eine Fülle individueller Köpfe und bessere Charakteristik. Weiter muß ein Werk der Kölner Presse mindestens erwähnt werden: die Bibel, die höchst wahrscheinlich von Bartholomäus von Unckel vor 1479 gedruckt und reich illustriert herausgegeben worden ist. Hier finden wir wieder einen starren Stil, aber feinere Schraffierungen und eine gewisse Gleichmäßigkeit der Arbeit. Dazu eine im deutschen Holzschnitt bisher noch nicht dagewesene Ausführlichkeit in der Schilderung der Landschaft und endlich sehr frisch gezeichnete und gut geschnittene große Rahmenleisten. Zweifellos standen der Zeichner und der Formschneider, die hier tätig gewesen sind, höher als die Augsburger Meister, wenn auch die Erfindung dieses reichen Schmuckes

nicht ihr Verdienst war: die Rahmen schließen sich eng an den Schmuck nordfranzösischer oder vlämischer, auch rheinischer Handschriften an, und der Bilderkreis ist wie üblich ebenfalls nach den Illustrationen einer Handschrift kopiert. Übrigens steht das Werk in Köln allein: ein durchwandernder Künstler scheint es geschaffen zu haben. Ja vielleicht ist es gar ein Franzose gewesen, der hier Feder und Messer geführt hat: unter allen Holzschnitten des 15. Jahrhunderts stehen die französischen den Kölner Bibelholzschnitten am nächsten.

Der Stil dieses primitiven Holzschnitts konnte auf die Dauer nicht genügen. Schon an sich nicht. Der Druck wird vornehm. Der Drucker findet an der „Kartenmalerei" kein Gefallen mehr. So verwahrt sich der Straßburger Drucker Johannes Grüninger ausdrücklich und feierlich gegen den Vorwurf, er habe ein Buch mit Kartenmalergemälden illustriert. Weiter war aber das nachträgliche Kolorieren auch umständlich.

Man mußte auf Mittel und Wege sinnen, ohne diese Handarbeit auszukommen. Das ging nur, wenn man den Holzschnitt anders hielt, als bisher. Denn der bisherige war und blieb *nur* Vorzeichnung für nachträgliche Bemalung.

An diesem Punkte erfolgte der Übergang vom primitiven Umrißholzschnitt zur reinen Schwarzweißkunst. Es ist das Verdienst der Drucker, daß sie diesen Übergang herbeiführten, indem sie sich an *Künstler* wandten, wirkliche Künstler, Maler zur Illustration heranzogen. Das ist der wichtigste Wendepunkt in der Geschichte der älteren Holzschnittillustration. Sehen wir uns die Tatsachen etwas genauer an.

Im Jahr 1483 unternahm Herr Bernhard von Breidenbach aus Mainz mit einigen ritterlichen Gefährten eine Wallfahrt ins heilige Land. Unter seinen Begleitern befand sich auch der Utrechter Maler Erhart Reuwich. Der zeichnete nun unterwegs alles, was merkwürdig war, die fremden Städte und Küsten, die ehrwürdigen Gebäude, die sonderbaren Menschen und Tiere in sein Buch. Und heimgekehrt, druckte er nicht nur eine ausführliche Beschreibung der Fahrt für Herrn Bernhard, sondern er schnitt auch seine Zeichnungen in Holz und druckte sie als Illustrationen im Text mit ab (1486). Der Vorgang beweist also ausdrücklich die Mitwirkung eines Künstlers bei der Buchillustration eines gedruckten Buches. Und das Ergebnis

ist glänzend. Die Ansichten der Städte sind nicht nur höchst ansehnlich ihrer Größe wegen (es sind die größten Buchillustrationen des 15. Jahrhunderts). Sie sind auch ganz vortrefflich gezeichnet. Wir finden da eine völlige Beherrschung der Perspektive, klare Räumlichkeiten, eine treue und charakteristische Darstellung der hauptsächlichen Bauwerke, die wir heute noch teilweise identifizieren können. Die anderen Bilder beweisen die gute Beobachtungsgabe und die Geschicklichkeit des Zeichners Mensch und Tier gegenüber. Das alles würde noch keinen grundsätzlichen Schritt über die ältere Weise hinaus bedeuten. Aber die Art der Zeichnung macht ihn aus. Gleich das Titelblatt zeigt den neuen Stil. Da ist inmitten reichen Gewindes eine Frau dargestellt, die zwei Wappen präsentiert. Sie steht auf hohem Sockel in einem gotischen Portal, dessen Seitenpfosten von Ranken umwunden sind, die oben ein wildes, üppiges Gewirr bilden. Gotisches Blattwerk, Rosen, Stechpalmblätter schlingen sich in einander. Darin tummeln sich im übermütigsten Spiel kleine nackte Buben. Die Technik ist sehr eingehend: Architektur, Rankenwerk und Wappen, Körper und Gewand sind durchmodelliert, d. h. mit dichten Strich- und Kreuzlagen so in Licht und Schatten gesetzt, daß eine volle plastische Wirkung erzielt wird. Kleine, kurze Strichelchen bilden verlaufende Übergänge ins Licht. Ebenso ist in den großen Landschaften das Maß der Ausführung weit höher, als in irgend einem der bisher betrachteten Werke. Zum erstenmale erwecken diese Landschaften wieder räumliche Illusion — soweit das eine gezeichnete Landschaft überhaupt kann. Und man darf ihnen gegenüber wohl von einem ausgesprochen malerischen Charakter reden, wenn sie auch all die malerischen Züge nur mit den Mitteln der Schwarzweißkunst andeuten. Jedenfalls ist hier an die Stelle des abkürzenden, nur das vom Text Geforderte gewährenden Stenogramms das ausgeführte Bild getreten, — immer freilich nur, soweit zeichnende Kunst ein solches überhaupt geben kann.

Der überraschend günstige Eindruck, den diese Illustrationen machen, wird noch erhöht durch die vollkommene Gleichmäßigkeit des Schnitts, die ausgezeichnet zu der schönen rundlichen, kräftigen Type stimmte. Kurz, Breidenbachs Reisewerk ist im ganzen und im einzelnen ein wunderschönes Buch, das erste von Künstlerhand illustrierte Buch der deutschen Presse.

Es gibt kolorierte Exemplare. Aber schon empfinden wir es als eine Gewalttat, die man den schönen Schnitten antut, wenn man sie bemalt.

Ein paar andere Mainzer Drucke sind ähnlich gut illustriert: eine Sachsenchronik und ein Hortus sanitatis.

Wichtig ist nun vor allem die allgemeine Tatsache. Wenn der geschilderte Vorgang in Mainz zur Nacheiferung anregte, so mußte der gesuchte und nötige Umschwung eintreten. Und was die Folge war, wenn jetzt die heimische Kunst in den Dienst der Buchillustration trat, können wir uns sofort an einem weiteren Beispiel klar machen.

Da ist eine gaistliche usslegung des lebens Jhesu Cristi. Es ist zweifellos ein schwäbischer Druck. Aber der Stil der Bilder erinnert an Schongauer. Und nicht nur die Kompositionen und Typen, auch die Zeichenmanier ist nicht die eines Briefmalers. Wir finden sorgfältige Schraffierung und ein peinliches Stricheln, um die Übergänge herauszubekommen. Es ist also die durch die Kupferstichtechnik entwickelte Zeichenweise der hohen Kunst, der wir hier wieder begegnen.

Das ist es. Die Künstler, die nunmehr für den Holzschnitt zeichneten, konnten nicht anders, als ihre gewohnte Art, mit der Feder zu arbeiten, auch hier zur Geltung bringen. Diese Art war aber unter dem Einfluß der bahnbrechenden Meister des Kupferstichs ausgebildet. Der Kupferstich wird also indirekt nunmehr das Vorbild für den Holzschnitt, nicht so, als ob man ihn nachzuahmen versucht hätte. Dazu empfand man die Unterschiede des Materials und der Arbeit zu deutlich. Nein, in einem allgemeineren Sinne, aber darum nicht minder bedeutsam.

Der Kupferstich war seiner ganzen Herkunft nach eine einfarbige Kunst. Wie die Grisaille, von der er sich herleiten läßt, versucht auch er die Welt einfarbig zu gestalten, die Form in einer Farbe zu modellieren. Wenn also jetzt ein Künstler versucht, den Stil des Kupferstichs mit seiner eingehenden Modellierung auf den Holzschnitt anzuwenden, so verstand sich von selbst, daß damit dessen Grundlage sich ganz und gar verschob. Er war fortan nicht mehr Ersatz für die Umrißzeichnung, sondern erhob den Anspruch, wie der Kupferstich für sich als fertig zu gelten. Holzschnitte dieser Art lassen sich also nicht wohl mehr nachträglich kolorieren. Sie modellieren schwarz auf weiß ihre Gebilde.

Man begreift, welchen außerordentlichen Fortschritt damit der Holzschnitt machte. Er wurde jetzt erst, was er werden konnte, eine echte Schwarz-Weiß-Kunst.

Mindestens ebenso groß ist aber die Umwälzung in der Geschichte der Illustration. Jetzt verschwindet die Farbe aus dem Buch. Jetzt erst wird die mittelalterliche Handschrift ganz überwunden. Auch die Rubrizierung, das Einschreiben der Überschriften mit roter Tinte hat in gewöhnlichen Drucken aufgehört. Alles erscheint schwarz auf weiß. Auch so ist das Buch ganz einheitlich. Aber es ist nicht mehr die alte buntfarbige Einheit. Das Buch verliert an Leben und wird noch abstrakter.

Annähernd ebenso hoch wie die besprochenen Holzschnitte stehen die Illustrationen einiger anderer schwäbischer Drucke. Weiter ist dann besonders Basel zu nennen, wo 1493 und 94 zwei Bücher erschienen, die zu den besten dieser glücklichen Zeit gehören: die erbauliche Geschichtensammlung des Ritters vom Turn und Sebastian Brants weltbekanntes Narrenschiff. Vgl. Abb. 14. Die zahlreichen Holzschnitte dieser Bücher sind von einem gar tüchtigen Meister. Man hat sie dem jungen Albrecht Dürer zuerteilen wollen, der sie auf der Wanderschaft in Basel entworfen haben sollte. Ist das auch nicht wohl möglich, so zeigt es doch, wie hoch man die hier niedergelegte Kunst werten konnte. Der Stil weist auf einen geschickten Zeichner, der frisch erfand, flott gestaltete, lebendig zu erzählen weiß. Er plagt sich nicht sehr mit den Problemen der Form, charakterisiert auch nicht tief von innen heraus. Große Tiefe ist überhaupt nicht seine Sache. Interessant ist sein Verhalten zur Landschaft und zum Innenraum. Er gibt von beiden sehr ansprechende Ansichten, aber als Illustrator, d. h. wieder nur so oft und so viel der Anlaß ihm nahe legt. Wie er die Gebärdensprache, besonders der Hände beherrscht, das verrät den echten und rechten Illustrator.

Die breit entwickelte Straßburger Illustration macht einen weniger erfreulichen Eindruck. Hier hat das Vorbild des Stichs mit seinen engen feinen Schraffierungen verwirrend gewirkt.

Dagegen sind Werke der Nürnberger Presse hervorzuheben. Anton Koberger zog die damals herrschenden Malermeister seiner Vaterstadt heran, und so weisen denn seine großen Werke der neunziger Jahre umfängliche und sorgfältig gezeichnete Bilder

Von eyner edlen frowen wie

die vor eym spiegel stünd/sich mutzend/vnnd sy in dem spiegel den tüfel sach jr den hyndern zeigend/




In ander exẽpel will ich üch aber sagẽ/vff die meynũg võ eyner frowen/die den vierden teil des tags haben müst sich an ze thünde vñ zů mutzen/Dero huß wz nun etwz wyt võ der kylchen/deßhalb jr der kylchherr vnd syne vndertanẽ zů manchen malen mit dẽ ampt wartẽ müsten/deß sy zů mal grossen vnwillen vñ verdrieß hattẽ/Also begab sich eins sonnentags das sy gar lang vß bleib/vnd vil lüten jn der kylchen warten machet/Die selben sprachen/sy mag sich dysen tag nit gnůg strelen noch spieglen/So redten dañ etlich heymlich ein vngesunds strelen vnd spieglen thůge jr got zů senden/vmb das sy vnnß so manch mal alhie warten machet/Also jn der selben stund da sy sich also spieglet / ward sy den tüfel jn dem spiegel sehen/so gar grusamer gestalt/vnnd jr den hyndern zeigende/das sy so hart dar ab erschrack/dz sy schyer võ synnẽ komen were/vñ lange zyt mit schwerer kranckheit wart beladẽ/doch vlech jr got wyder gesuntheit vñ strafft sich selbst darumb gröslich/vñ stalt söllich jr wesẽ mit dem zieren ab/Vñ sagt mit demütigẽ hertzẽ got dẽ hern siner straffen lob vñ danck

Abb. 14 Die bestrafte Eitelkeit. Aus dem Ritter vom Turn. Basel 1493.

Die dreyvndfunfftzigist figur



Abb. 15 Die Findung Mosis. Aus Hartmann Schedels Weltchronik. Nürnberg 1494.

von der Hand eines Michel Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff auf. Wieder sind wir dem Kupferstich einen Schritt näher: von der Technik der Kreuzschraffierung ist ausgedehnter Gebrauch gemacht. Damit kommen immer mannigfaltigere Gegensätze von Licht und Schatten ins Bild. Dies und die reichen landschaftlichen Gründe beweisen, wie wenig sich der Zug der Zeitkunst zum Malerischen aufhalten ließ, besonders wenn eben Maler die Feder führten. Abb. 15.

Endlich sind noch zwei Lübecker Werke zu nennen: ein Totentanz und eine Bibel (1489 und 1494), beide von einem Künstler illustriert. Die Holzschnitte dieser Bücher stehen auf der feinen Grenzlinie zwischen der älteren, zwar unvollkommenen, aber buchgemäßen und der neuen, künstlerisch weit vollendeteren, aber nur zu bald völlig malerischen Weise. Sie gehören zu den allerbesten Illustrationen der Zeit. Eine energische, knorrige Charakteristik, vortreffliche Schauplätze, vollkommene Klarheit in der Wiedergabe der Handlung und ein hoch entwickeltes Feingefühl für die dekorative Wirkung der gleichmäßig kräftigen schwarzen Linie auf dem weißen Papier und ihr „Zusammengehen" mit der Schrift zeichnen diese Bilder aus.

Die Gefahr, der die neue Phase der Buchillustration ausgesetzt war, wurde schon angedeutet. Jedes Mehr an plastischer und malerischer Ausführung beeinträchtigt die starke Wirkung reiner Illustration. Und zwar in doppelter Hinsicht. Einmal gilt auch hier, was oben (S. 45) über den Unterschied der Miniatur von der Federzeichnung gesagt wurde. Je leibhaftiger die Gestalten vor uns treten, je ausführlicher die Schauplätze geschildert sind, um so lebhafter wird unser Interesse an dem Ganzen der Darstellung. Jene ordnen sich der Landschaft, dem Innenraum, in denen sie auftreten ein, sie werden Glieder dieses Ganzen, das nach eigenem Gesetz aufgebaut ist. Ihr Tun und Erleben ist nicht mehr Hauptsache. Und schließlich haben wir so viel zu tun, all den feinen Beziehungen nachzugehen, die zwischen den einzelnen Teilen des Bildes walten, daß wir den Vorgang ganz darüber vergessen. Wohlgemerkt: noch befinden wir uns im Gebiet graphischer Kunst. Noch ist jener ganze Reichtum mehr vorgestellt und empfunden, als gesehen. Der Zeichner gibt nur die Anweisung, die Anregung zum Nacherleben eines vielverzweigten malerischen Bildes. Aber auch dieser vorgestellte und empfundene Reichtum

liegt außerhalb des Textzusammenhangs, den das Buch gibt. Die Geschichte Mosis will uns doch nicht die Schönheit einer Flußlandschaft lebendig machen. Hier drängt sich der Illustrator gewalttätig zwischen den Erzähler und das genießende Subjekt. Der Text schildert nicht die Nilufer, und so sind wir im Augenblick auch recht wenig geneigt, sie vor unserem leiblichen und geistigen Auge auftauchen zu lassen. Wir drängen vorwärts, wir wollen nicht mit dergleichen aufgehalten sein. Also: wo der Text nicht selbst zu behaglichem Verweilen auffordert, wird auch echte Illustration sich nicht in ausführliche, malerische Schilderung verlieren dürfen. So angesehen, geben schon die Illustrationen der Wolgemut und Pleydenwurff zu viel.

Aber sie entfernen sich auch noch nach einer anderen Seite schon um einen Schritt von der Mittellinie feinfühliger Illustration. Mit ihren durchgeführten Kreuzschraffierungen arbeiten sie energisch auf Tonwirkung hin. Nun ist aber offenbar, daß die klare Bestimmtheit der Type, die nur Linien und Punkte, ein ausgesprochenes Flächenmuster zeigt, unmittelbar neben sich wieder nur ein Strichbild, nicht ein Tonbild verträgt. Ausgesprochen plastischer und malerischer Charakter, ein großer Reichtum an feinen zarten Übergängen stört also die Einheit des Flächencharakters der Buchseite. Bei kleineren Illustrationen kann diese störende Wirkung bis zu einem sehr hohen Grade ausgeglichen werden, nicht aber wenn große Bilder, womöglich ganzseitige, in den Text treten. Über den künstlerischen Wert solcher Illustrationen an sich ist ja damit noch nichts ausgesagt. Aber es leuchtet ein, daß der einfache Linienstil das weit geeignetere, das gegebene Ausdrucksmittel der Illustration ist. Also auch im Hinblick auf die einheitliche dekorative Wirkung, die eine gute Illustration nun einmal nicht außer acht lassen kann, müssen wir sagen, die neue Entwicklung der Illustration barg Gefahren. Denn es war nur zu wahrscheinlich, daß die Malerzeichner dem, was sie vor allem beschäftigte, überall, also auch im Buche Ausdruck geben würden.

5. Albrecht Dürer, Illustration und Bilderfolge

So lagen die Dinge, als Albrecht Dürer die zeichnende Kunst in Deutschland auf einen neuen Boden stellte. Die Schulung bei Wohlgemut und an Schongauers Stichen, eine

längere Wanderschaft, die ihm das Auge für die Landschaft öffnete, das Studium italienischer Stiche und Zeichnungen, alles das machte ihn reif, das Kindliche und Puppenhafte der Gestaltenwelt des 15. Jahrhunderts, den willkürlichen, oft arg phantastischen Aufbau der älteren Landschaftsschilderung zu überwinden, und eine neue Welt kräftig gebauter, energisch bewegter, von Leben und Leidenschaft erfüllter Gestalten und schlichte, doch an feinen malerischen Reizen reiche Landschaften mit sicheren Strichen zu schildern. Seiner Kunst gegenüber sieht alles, was das 15. Jahrhundert geschaffen hat, unreif und künstlich aus. Es ist, als ob jetzt erst die Augen für das Einfache und Wirkliche aufgegangen seien, als ob jetzt erst die Sprache der Hände, der Ausdruck des Gesichts den Künstlern lebendig würde. Und diese Kunst tritt ganz in den Dienst des reichen Vorstellungs- und Empfindungslebens der Zeit. Sie wollte nichts Neues sagen, nur besser und vollkommener was alle empfanden.

Was Wunder, daß diese Weise, die Albrecht Dürer schuf, sich sofort alle eroberte, die auf ähnlicher Bahn wandelten?! Die ganze zeichnende Kunst geriet in den Bann des Nürnberger Meisters.

Ein Künstler, den es unablässig drängte, den notwendigen Ausdruck für jede Art und jede Wandlung geistigen Lebens zu finden — konnte der ein Illustrator sein?

Albrecht Dürer hat mehrere große Werke in Buchform ausgehen lassen. Wir werden uns mit ihnen noch zu beschäftigen haben. So stark sie auf die Illustration der Schüler und Nachfolger eingewirkt haben: Illustrationen waren die großen Holzschnitte zur Apokalypse, zur Passion, zum Marienleben nicht.

Dafür hat der Künstler ein unübertroffenes Denkmal echter Illustration hinterlassen in jenen wunderbaren Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian. Der Kaiser, dessen Großtaten für unsere Kunst wir noch kennen lernen werden, hatte für seinen persönlichen Gebrauch ein Diurnale, ein lateinisches Gebetbuch abfassen und drucken lassen. Der Druck in einer großen gotischen Schrift mit reichen Anfangsbuchstaben auf Pergament ist ganz köstlich: Johann Schönsperger in Augsburg hat ihn ausgeführt. Das kaiserliche Handexemplar wurde nun Dürer und einigen anderen Künstlern zum Schmuck übergeben, der in feinen Federzeichnungen, ausgeführt in farbiger Tinte auf den breiten Pergamenträndern des Buches, bestehen

sollte. Was hier Dürer geschaffen hat ist ebenso bewunderns=wert als Zeugnis für seinen Takt in Fragen der dekorativen Wirkung', wie als Ausdruck seiner unerschöpflichen Erfindungs= und Gestaltungskraft.

Auf dem warmen Grund des Pergaments steht die kräftige Type satt und schwarz, unerschütterlich als Hauptsache da. Mit ihr nicht in Wettbewerb treten wollen, war erstes Gebot. Wie oft haben Künstler solche Gebote mißachtet! Dürer hat in der Federzeichnung ein Mittel gefunden, das ihm gestattete, den größten Reichtum doch so anspruchslos zu geben, daß er nur wie ein leichtes, flüchtiges und flüssiges Spiel den festen Textspiegel umzieht. So ist die Wirkung des Ganzen ebenso reich und vornehm, wie maßvoll und ruhig — ein unvergleichliches Werk, das wir (etwa auch in der schönen Nachbildung von Berger in Wien) gar nicht genug studieren können, wenn wir unser Auge für ganz große Buchkunst empfäng=lich machen wollen.

Aber nun noch ein paar Worte über die Zeichnungen selbst. Dürer ließ sich durch den Text der Gebete nur anregen. Die Anrufungen der Heiligen legten deren Darstellung nahe. Ein Gebet in Kriegsgefahr läßt ihn eine Kampfszene, ein Gebet in Krankheit den Arzt schildern. Zum „Jubilate deo omnis terra" schildert er einen Bauerntanz, zum „Cantate domino canticum novum" die Nürnberger Stadtpfeifer in voller Tätigkeit.

Ein ander Mal bringt er zu dem Text, einem Gebet in Versuchung, die reizende Szene, wie der Fuchs den Gänsen pfeift. Wir sehen: im Sinne der Zeit sind auch drastische Einfälle nicht zurückgewiesen, wenn sie eine reizvolle Erläuterung der Gedanken des Textes boten. Und all das ist nun einge=gliedert in das üppige Spiel der köstlichsten Ranken und Feder=züge, wie sie der Reichtum der gewandelten Gotik erfinden mochte. Die alte Liebe der heimischen Buchkunst, der Federschnörkel, der fast in allen Jahrhunderten des Mittelalters, besonders seit etwa 1200 in den Filigranbuchstaben Triumphe gefeiert hatte, ist hier zu klassischer Schönheit entwickelt. Die Verbindung dieses orna=mentalen Elements mit den Gestalten und Szenen ist so eng, daß die Ranken und Federzüge nicht nur oft genug den Schauplatz für das Figürliche abgeben, sondern auch hin und wieder geradezu in Figuren übergehen. Schon dieser enge Zusammenhang mit dem Ornament zeigt, daß den Darstellungen kein „Bildcharakter" eigen

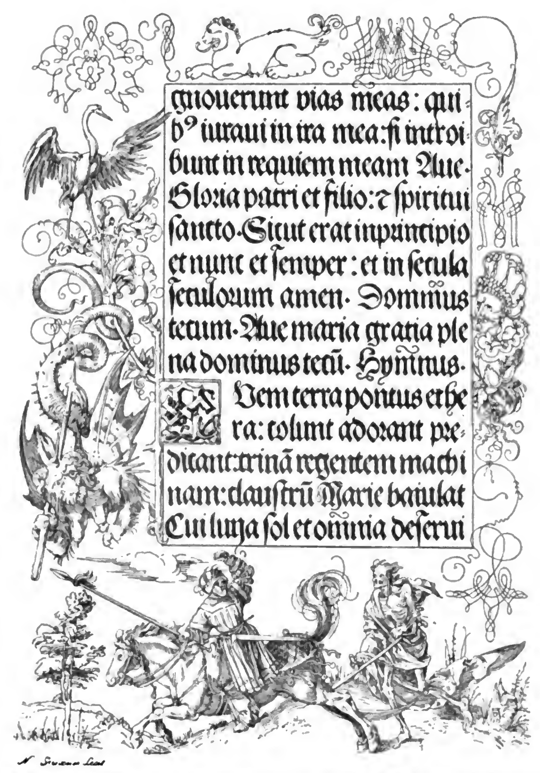


Abb. 16 Albrecht Dürer, Randzeichnung im Gebetbuch Kaiser Maximilians.

sein kann. In der Tat begnügt sich der Künstler überall mit einem bescheidenen, fein abgewogenen Maß von Ausführung. Die Schauplätze werden nur angedeutet, die Figuren, Menschen und Tiere, je nach Erfordernis bald mehr, bald weniger ausgeführt, so daß sie bald stärker hervortreten als einzelne Ruhepunkte (z. B. die Einzelgestalten), bald nur wie die ornamentalen Teile ein fließender Niederschlag rasch vorübereilender

Vorstellungen sind. Nichts hält uns hier auf. Nichts zieht uns von dem Vorstellungsgehalt des Textes ab, wenn wir dem allein folgen wollen: das leichte Spiel auf den Rändern kann unbeachtet bleiben.

Das ist echte Illustration, die nur anregt, den Text umspielt, und doch zugleich mit ihm zusammen eine Einheit fürs Auge darstellt, die entzückt und reizt.

So hat der große Entdecker neuer Ausdrucksformen, der ernste Gestalter doch die reinste glücklichste Weise der Illustration gefunden, wo es ihm darauf ankam, ein Buch zu schmücken, wo er vom Buche als einer gegebenen Größe ausging.

Wie verhalten sich nun dazu seine anderen in Buchform erschienenen Werke?

Die Tat, die ihn mit einem Schlage zum ersten Meister in deutschen Landen machte, war die Herausgabe der Apokalypse 1498.

Die Offenbarung Johannis gehört durch das ganze Mittelalter hindurch zu den meist gelesenen Büchern. Natürlich: der Gedanke, hier sichere Auskunft über das Kommende zu finden, trieb immer wieder zum Studium und zum Deuten des dunklen Buches. — Auch eins der am meisten illustrierten Bücher ist die Apokalypse gewesen. Seit karolingischer Zeit gab es Bilderhandschriften und im 15. Jahrhundert fand auch der neu aufkommende Holzschnitt an ihr eine willkommene Aufgabe. So hat schon vor 1479 in Köln die erste deutsche Bibel, die überhaupt größere Holzschnitte enthält, die Offenbarung besonders reich mit Bildern bedacht, und die Holzstöcke dieser Bibelillustration sind von dem Nürnberger Drucker Anton Koberger erworben und 1483 wieder abgedruckt worden.

Diese Nürnberger Bibel mit ihren Bildern hat Dürer gewiß gekannt und die Illustrationen der Apokalypse mögen sich ihm schon früh tief eingeprägt haben.

Aber es bedurfte kaum einer solchen Anregung. Apokalyptische Gedanken gingen jetzt eben wieder besonders lebendig um. Die Vorstellungen vom Antichrist, alle die Träume und Enthüllungen, die etwa dem Abte Joachim, der heiligen Hildegard oder Brigitte, den Sibillen und anderen mehr zugeschrieben wurden, die Ausdeutungen, die die Astrologen dem Lauf der Planeten, dem Wechsel der Konstellation, dem Auftauchen von Kometen geben, alles das fließt, wie ein Geschichtschreiber dieser

Zeit schön ausführt, zu einem großen Strom zusammen, dessen unheimliches Rauschen einem wundersüchtigen Geschlecht das Herz mächtig bewegen mußte.

Es schießt eine Weissagungsliteratur auf, die immer wieder schreckliches Blutvergießen, Krieg und Aufruhr, Pestilenz, plötzliche Stürme auf der See, Hungers- und Wassersnot, neue Sektenbildungen, gewaltiges Vordringen der Türken, im Hintergrunde den Antichrist und das Weltende voraussagt.

Wenn Schriften dieser Art vor allen Dingen auf den gemeinen Mann wirkten, so haben wir doch nun auch Prophezeiungen, die den Wünschen und Hoffnungen tieferer Geister entsprachen.

Die Erwartung eines gewaltigen Kaisers oder auch eines mächtigen, vom Volke vergötterten Predigers, der das Strafgericht über die Kirche vollziehen, die Pfaffen und Herren züchtigen, dem niederen Volke aufhelfen, das Evangelium befreien und Rom, den großen Drachen, niederwerfen werde, entsprach zu sehr den Wünschen der Ernsthaften, als daß sie nicht in weiten Kreisen hätte Eindruck machen müssen. Da hatte noch im Jahre 1485 ein thüringer Franziskaner die Apokalypse und den Daniel in diesem Sinne ausgelegt. Was Wunder, daß jene Gedanken eine immer engere Verbindung mit dem Text des biblischen Buches eingehen!

Dürer war ein ernster Mann. Jene Gedanken beschäftigten auch ihn. Und so begreifen wir wohl, daß der junge Künstler alles was auch in ihm gärt und nach Gestaltung ringt in einem Stoff zu verkörpern sucht, der die Zeitgenossen von vornherein mächtig ergreifen mußte.

Der Gedanke an die Apokalypse lag nahe, und so ließ er denn im Jahre 1498 die heimliche Offenbarung Johannis oder Apokalypsis cum figuris deutsch und lateinisch, in Folio mit 15 großen Holzschnitten versehen, ausgehen. Die Bilder nehmen je eine ganze Seite ein. Sie ordnen sich also schon äußerlich dem Texte nicht unter, wollen und sollen vielmehr für sich betrachtet werden (Abb. 17).

Das zeigt sich aber auch sofort, wenn wir ihnen selber nun näher treten. Sie verlangen ein aufmerksames Betrachten. Da ist alles wichtig. Beobachten wir den Wechsel der Schauplätze. Wir finden bald Wolkenmassen, die zusammengeballt verschiedentlich abgestufte Schauplätze für die Szenen in den



Abb. 17 Aus Albrecht Dürers Apokalypse: zu Apokal. Kap. VII, 1—8.

oberen Regionen abgeben, bald fahles gleichmäßiges Halbdunkel, aus dem die Gestalten hervortauchen, bald wieder tiefdunkles Gewittergewölk, oder vom Wind zerpeitschte Wolkenfetzen. Darunter Landschaften, die hier im friedlichsten hellen Lichte, so

recht gegensätzlich zu dem Sturm, der oben tobt, daliegen, dort selber in den wilden Aufruhr der Elemente hereingezogen werden. Wie viel einfacher und doch wahrer und anschaulicher diese Landschaften sind, als die der Vorgänger, wurde schon oben bemerkt. Für jede Art Strauchwerk, Wurzeln, Gras, Wasser hat Dürer den klaren zeichnerischen Ausdruck gefunden. Gerade diese liebevolle Behandlung des Kleinen und Einzelnen ist für ihn bezeichnend. Und wie nötigt sie auch uns zum Verweilen bei diesen Nebendingen.

Und nun die Figuren! Alle seine Studien nach der Natur und nach italienischen Meistern, von denen gleichfalls schon die Rede war, haben hier ihren ersten großen Niederschlag gefunden. Mächtige Körper, deren Bau und Bewegung auch unter dem Gewand noch erkennbar ist, sprechend lebendig der Ausdruck des Innenlebens — wir finden Gestalten schreiend mit geöffnetem Mund, stier wie im Wahnsinn vor sich hinstarrend, entsetzt mit versteinerten Zügen u. s. w. u. s. w. — endlich diese Mannigfaltigkeit in den Individuen, ja im einzelnen: all das hob diese Welt weit hinaus über bisher Dagewesenes, veranlaßt aber auch uns, alles wieder und wieder genau anzuschauen. Wir brauchen Zeit, viel Zeit, alles aufzunehmen. Schon damit ist der Unterschied gekennzeichnet, der diese Bilder von den Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian trennt. Dort folgen wir leicht den Andeutungen des Zeichners, kein eingehendes Betrachten des Einzelnen ist nötig. Wie der Gedanke, so fliegt unser Auge rasch vom einen zum anderen. Hier ist ein so gewaltiges Maß von sinnlich-sichtbarer Einkleidung des Vorgestellten aufgewandt, daß wir zum eingehenden Verweilen gezwungen sind — der Vorstellungsverlauf, den der Text anregt, wird durch jedes Bild auf lange abgelenkt und unterbrochen. Und das ist noch nicht alles.

Der Künstler begnügt sich nicht mit einer Interpretation des Textes, wie ihn die Bibel gibt, er beschränkt sich nicht auf einzelne locker aneinander gereihte Gestalten und Szenen, deren Verbindung und Deutung uns überlassen bliebe, er gibt vielmehr eine vollständige eigene neue Ausdeutung. Wenn da der Höllenrachen ein gekröntes Haupt verschlingt, wenn sich Kaiser und Kaiserin, Papst und Kardinal, Bischof und Mönch vor dem Zorne des Lammes, das auf dem Stuhle sitzt, verkriechen, oder von den Würgengeln Gottes niedergeschlagen

werden, wenn dann wieder die Fürsten der Erde sich willig vor dem siebenköpfigen Drachen beugen, oder endlich die babylonische Hure auf dem siebenköpfigen Drachen, das jedem Kinde bekannte Bild der Stadt Rom, auftritt, vor der allein ein Mönch verehrend kniet, während das Volk entsetzt oder finster nach ihr hinüberschaut — da hat man ebenso viele Ausdeutungen im Sinne der Zeit vor sich, im Sinne des kleinen Mannes, des Patrioten, des Kindes der Reformation: eine ganze einheitlich durchgeführte Auslegung des ganzen Buches, nicht vereinzelte geistreiche Gedanken, sondern ein neues Ganze: Albrecht Dürers Apokalypse. Der Künstler legt den Bildern seinen eigenen ungeschriebenen Text unter, ihm werden seine Bilder zur Hauptsache. Sie gehören zusammen, ob sie auch äußerlich durch den herkömmlichen Text getrennt sind. Sie sind nicht dessen Illustrationen, sie sind selbständige Bilderfolge.

Das ist es. Wie Dürer illustrierte, wenn er sich dem Text unterordnen wollte, haben wir gesehen. Was er aus der Illustration machte, wenn der bildende Künstler in ihm ebenso stark dabei interessiert war, wie der Poet, ist uns nun deutlich. In der graphischen Kunst dieses Gewaltigen ist das Mehr an Ausführung immer zugleich Ausdruck eines Mehr an eigenster Poesie, er greift dann über den Vorstellungsgehalt seines Textes weit hinaus in sein eigenes Reich, das gedanken- und empfindungsvolle.

So bestätigt sich: nicht nur äußerlich genommen, dekorativ sind diese großen Holzschnitte nicht mehr Illustrationen des Textes, dessen Einheit sie zerreißen und unterbrechen. Sie sind auch inhaltlich viel mehr. Sie geben eine Bilderfolge, der ein neuer, ungeschriebener Text, der Text Albrecht Dürers und seiner Zeit, zu Grunde liegt.

Wir verfolgen diesen Gesichtspunkt, den Unterschied zwischen Illustration und Bilderfolge, weiter.

Bald nach dem Abschluß der Apokalypse, etwa um 1500, begann Dürer eine zweite große Folge von Holzschnitten: eine Darstellung der Passion. Er führt aber zunächst nur sieben Blätter aus und ließ dann die Arbeit liegen. Erst 1510/11 kam er auf das angefangene Werk zurück, ergänzte es (ganz im Sinne der älteren Blätter) und gab es 1511 in Buchform mit einem Text in lateinischen Distichen heraus. Im selben Jahre 1511 veröffentlichte er aber noch eine weitere Folge von

Holzschnitten zur Passion, 37 Blätter, die ebenfalls von lateinischen Versen begleitet waren. Man könnte schon daraus schließen, daß der Text nur eine Zugabe sein sollte, der zum Genuß der Bilder nichts Wesentliches beizutragen vermochte. Wie selbständig, geschlossen aber auch diese Folgen sind, das lehren sie uns selber am besten. Das Titelblatt zeigt hier und dort den Grundton der Schilderung an. Auf dem Titel der Großen Passion sehen wir den gepeinigten Erlöser sitzen. Er ist zusammengekrümmt, ringt die Hände und wendet uns das Gesicht voll Leiden unter der Dornenkrone zu. Vorn an der Steinbank sehen wir Geißel und Rute. Dem Gemarterten gegenüber aber kniet einer der Kriegsknechte, der ihn verhöhnt und ihm ein Rohr zum Szepter reicht. Eine Szene also, ein Gegensatz, dramatisch zugespitzt. Und dies ist der wesentliche Charakter aller folgenden Blätter. Überall haben wir energisches, mitunter reiches dramatisches Handeln, eine Fülle von ausgeprägten Charakteren, deren eindringliche Wirkung noch durch die absichtlich eingeführten Gegenüberstellungen von kontrastierenden Gestalten gesteigert wird. Der dramatische Charakter des Ganzen ist offenbar.

Anders die sogenannte kleine Passion. Deren Titel läßt den Heiland ganz allein, verlassen, in tiefes schmerzerfülltes Sinnen versunken, dasitzend sehen. Der Gequälte und Verlassene, das ist das Thema. So wird der Held genannt und sein Geschick bezeichnet, sein namenloses körperliches und seelisches Leiden. Und nun fließt die Erzählung stromgleich durch 37 Blätter fort, breit, ununterbrochen, voll anschaulicher Einzelschilderung, und doch stets knapp, klar, prägnant: ein Epos.

Wenn wir hier an die bekannten Gattungen der Poesie erinnern, so geschieht das nur, um zu zeigen, wie selbständig und verschiedenartig die Behandlung desselben, und noch dazu eines so alten, so oft dargestellten Stoffes sein kann. Es ist ungemein lehrreich und anziehend, zu beobachten, was der Künstler Dürer hier und dort aufgeboten hat, den einmal gewählten Grundcharakter einheitlich durchzuführen. Sein Format, das Verhältnis der Figuren zur Fläche, ihre Anzahl, die Betonung oder Nichtbetonung der Landschaft, der Grad der Ausführung im ganzen und einzelnen, wie das alles aufs feinste zusammenstimmt, um eben hier diesen, dort jenen Eindruck zu erzielen. Solche Beobachtung, die hier freilich über den Rahmen

unserer Aufgabe hinausführt, ist lehrreicher, als alles Grübeln über Dürers „Ideen". Die sind sehr einfach. Aber wie sie Erscheinung geworden sind, das gilt es zu sehen. Jedenfalls Illustrationen sind die Holzschnitte auch dieser Bücher nicht, vielmehr Bilderfolgen, die Dürers Eigentum auch in ihrem reichen Gehalt an Vorstellungen und Empfindungen sind.

Und das gilt nun ganz besonders auch von der letzten der großen Folgen, die wir hier zu betrachten haben, vom Marienleben.

Das Leben der Maria ist schon früh ausführlich geschildert worden. Die apokryphen Evangelien, besonders das Evangelium Nikodemi, enthielten eine Menge legendarischer Züge. In Prosa und in Versen hat das Mittelalter den Stoff verarbeitet. Und natürlich — ihn auch illustriert. Doch hinderten diese älteren Illustrationen den Künstler nicht, sich dem Stoff im wesentlichen frei gegenüber zu stellen. Das ist wichtig. Nur so konnte sein Marienleben das modernste unter seinen großen Bilderwerken werden.

Gearbeitet hat er die 16 Blätter der Folge in den Jahren 1503 und 1504. Später (1510/11) sind noch drei Blätter und der Titel hinzugekommen. Auch diese Folge erschien 1511 mit lateinischen Versen. Das Leben unserer lieben Frau, das war so recht ein Stoff für den deutschen Künstler. Da wiegen die Züge durchaus vor, die zum Gemüt sprechen: unverschuldetes Unglück, die Kinderlosigkeit, scheint die Gatten (Joachim und Anna, die Eltern der Maria) trennen zu wollen. Da greift der Herr ein. Und nach seiner Verheißung feiern die Schwergeprüften ein Wiedersehen in tiefster Bewegung. Und nun tritt das frohe Ereignis der Geburt des verheißenen Kindes ein. Wie die ganze Nachbarschaft und Verwandtschaft Anteil nimmt! (Abb. 18). Weiter der erste große Tag im Leben des Kindes, was für stolze und große Empfindungen und Hoffnungen weckt er in den Herzen der Eltern!

Dann die überraschende, von Gott gefügte Vermählung der Gottesbraut. Ihre Demut wird erhoben: die märchenhaft wundersame Botschaft, die sie in stillster friedlicher Einsamkeit empfängt, gibt ihr eine ganz neue Welt in ihr Herz: Ahnungen, Hoffnungen, Angst vor dem Großen, zu dem sie ausersehen. Es folgt die Begegnung der heiligen Frauen auf der Höhe des Gebirges. Eine liest in den Augen der anderen, was sie erlebt



Abb. 18 Die Geburt der Maria. Aus Dürers Marienleben.

und hofft. Und nun wiederholen sich die Szenen des Mutterglücks und der Elternfreude von der stillen Weihnacht bis zum festlichen Erscheinen der fremden Könige.

Dann aber die heimliche Flucht mit dem köstlichen Gut durch den stillen Wald in Angst und Eile, doch unter dem Schutz der himmlischen Heerschar. Eine friedliche Ruhe in Ägypten folgt. An der Wiege des Kindes wachen die Engel Gottes und den emsigen Fleiß der Eltern unterstützen die traulichen

Heinzelmännchen, die der Himmel gesandt. Aber der Knabe wächst. Die Eltern müssen erfahren, daß er seine eigenen Wege gehen wird. Und dann kommt der schwere Tag, da er sich von der Mutter scheidet, hinauf nach Jerusalem zu ziehen.

Aber wenn auch hier der Schmerz tief eingreift in das Leben der Gottesmutter: Dürer hat den furchtbaren Szenen, die sich in Jerusalem abspielen, hier keine Stätte eingeräumt. Nur von ferne sehen wir die unselige Stadt, die die Propheten tötet. Rasch geht der Künstler über diese schwersten Tage im Leben der Maria hinweg. Er schildert (in den später zugefügten Blättern) nur noch den sanften Tod und die Himmelfahrt der Gottesmutter, sowie in einem Schlußblatt ihr ideales Sein mit dem Kinde unter den Engeln des Himmels.

Schon diese Freiheit, die er sich dem traditionellen Bilderkreis zum Marienleben gegenüber erlaubte, ist bemerkenswert. Der Geist seines Marienlebens vertrug die Unterbrechung der friedlichen Reihe durch die wild pathetischen Szenen und die entsetzlichen Vorgänge in Jerusalem und auf Golgatha nicht. Aber sehen wir erst zu, was uns die Blätter selber lehren.*)

Vergleichen wir das Marienleben mit den beiden anderen großen Folgen, die wir betrachtet haben, so fällt uns zunächst einmal ganz äußerlich auf, wie hier alles beschwichtigt und beruhigt ist. Die unruhige Gedrängtheit, die Überfülle von Gestalten, das Dunkle, Übermächtige, Dumpfe, Heftige hat einer ruhigen Freiheit Platz gemacht, die den Charakter des Ganzen bestimmt.

Dieser Eindruck ist zum Teil erzielt durch eine Verminderung des großen Maßes der Figuren im Verhältnis zur Gesamtfläche und durch lockerere Anordnung der Gestalten im Raum. Es ist mehr freier Platz um diese Menschen, Landschaft und Architektur spielen eine weit bedeutendere Rolle, und der Mensch erscheint viel mehr als Glied des Ganzen.

Diese Tatsache hat aber nicht nur den äußeren Erfolg der angedeuteten größeren Bewegungsfreiheit der Figuren und damit eines leichteren Verständnisses ihrer Aktion, sondern es wird dadurch schon eine Hauptseite der künstlerischen Gesamthaltung betroffen, die stark hervortretende malerische Tendenz

*) Es ist unbedingt nötig, das Folgende angesichts einer der guten vorhandenen Nachbildungen des Marienlebens zu lesen. Es handelt sich hier nicht um Wissen, sondern um Anschauung.

des Ganzen. Man beobachte, wie hier von Bild zu Bild immer neu die Richtung aufs malerische zum Ausdruck kommt. Bald ist es der Gegensatz des Waldesdunkels gegen die helle Ferne und den glänzenden Seespiegel, bald der Blick über einen geschlossenen Hofraum hinaus auf emporstrebende Bergzüge, bald wieder das traute Halbdunkel der Wochenstube, oder wir stehen selbst auf Bergeshöhen und haben die Rundsicht weit hinaus in die Täler, weit hinüber auf das fremde Bergland, weit hinauf in Himmelslicht und Wolkenschatten, wir werden in den Tempelraum geführt mit seinen majestätischen Säulen, seinen mächtigen, weitgreifenden Deckenbalken, einen Raum, der nach allen Seiten hin das Auge sich in das Dunkel verlieren läßt, wir wandern unter dem traulichen Schatten des Waldes, der nur von der Glorie himmlischer Heerscharen erhellt wird, die über den Flüchtigen ziehen, — gleichviel: immer ist es der Reiz der Aussichten, der Perspektiven, der Gegensatz von Licht und Schatten mit ihrem anmutigen Spiel, es sind also malerische Elemente, die den Eindruck im ganzen und die Anordnung im einzelnen wesentlich mit bestimmen.

Dieser malerische Zug hat nun aber zur Folge, daß die Figuren keineswegs mehr mit der plastischen Bestimmtheit im Vordergrunde stehen, unser Interesse so stark, fast ausschließlich in Anspruch nehmen, wie in den beiden vorausgegangenen großen Bilderfolgen.

Und er hat weiter, im engen Zusammenhang damit, zum Ergebnis, daß die Stimmung, die durch diese Bilder geht, eine grundsätzlich andere ist als dort. Jene Blätter voll Mord und Marter, Blut und Grausen, Schmerz und Trauer halten uns von Geschehnis zu Geschehnis, von Erlebnis zu Erlebnis in Atem, Schlag folgt auf Schlag. In der unaufhörlichen Folge der Ereignisse kommt immer nur der Ausdruck des ersten Affekts ganz stark zur Geltung: das Geschehen selbst und seine unmittelbare psychische Begleiterscheinung werden uns vorgeführt.

Ganz anders hier. — Es ist weit weniger das Geschehen selbst, als die Empfindung, die die Hauptpersonen bei den Begebnissen überkommt, das An- und Austönen der Affekte, es sind auch die feineren Regungen der Psyche, die der Künstler fest zu halten sucht, das Dunkle, Unaussprechliche, kaum Faßbare, weil rein Gefühlsmäßige, die lange nachklingenden Melodien, in denen ein Grundthema variiert wird, die spezifischen Gefühls-

werte jedes Erlebnisses: sie sind in ihrem ganzen vielverzweigten Aufbau möglichst rein und stark zum Ausdruck gebracht. Mit einem Wort: wir kommen auf den so viel mißbrauchten Begriff der „Stimmung“, für den wir doch keinen besseren Ausdruck wissen, und den wir auch ruhig gebrauchen können, wenn wir uns nur bestimmt klar zu machen suchen, was wir darunter verstehen.

Wir sagten schon, Dürer habe die dramatischen und pathetischen Szenen absichtlich ausgeschieden und sich auf die Ereignisse im Leben der Maria beschränkt, die einen idyllischen oder lyrischen Charakter tragen.

So ist die Einheitlichkeit durch die ganze Blätterfolge hindurch gewahrt. Ja, wir können sagen, diese ist so zu einer Folge von Stimmungsbildern geworden, die dasselbe Thema immer neu variiert. Und diesen Charakter der Bilder bedingt und konstituiert die malerische Haltung ganz wesentlich mit. Ein paar Hinweise: deutlich läßt die helle Landschaft auf dem Bild der Erscheinung des Engels an Joachim das Aufleuchten neuer Hoffnungen in der Seele des Vielgeprüften widerklingen, traulich heimelig trägt das Hell-Dunkel der Wochenstube zu dem intimen Charakter der Geburtsszene bei, doch gehoben und verklärt durch die wunderschöne Erscheinung des Engels mit dem Rauchfaß oben, der auch in dieses bürgerliche Heim den Glanz der überirdischen Welt hinein trägt (Abb. 18).

Weiter: frei und leicht atmet es sich auf der Höhe des Gebirges, wo die beiden Frauen einander ins Auge schauen, und andächtig stimmt dann wieder das Halbdunkel, stimmen die Höhenverhältnisse, die ruhigen Linien der Tempelhalle den Beschauer.

Und dann die viel bewunderte Krone des Ganzen, die Ruhe in Ägypten, für die man wieder nur den Ausdruck: ein friedliches Idyll finden kann und gefunden hat!

Wie eine Erzählung aus unserer Kinderzeit mutet uns das Bild an. Maria am Spinnrocken mit dem einen Fuß die Wiege des Kindes schaukelnd, auf das sie mit dem Ausdruck friedlich ruhigen Glückes schaut. Um die Wiege her Engel, große und kleine, Wache haltend, anbetend, Geschenke bringend; zur Seite Joseph im Schurzfell mit der Axt bei der Arbeit. Engelknaben, Heinzelmännchen ähnlich, sammeln die Späne zusammen und treiben allerlei Spielerei. Eine Szene, so friedlich, voll des traulichsten innigsten Glückes, daß sich ihr nur wenig an die Seite stellen läßt. Und wie stark trägt zu diesem Ein-

druck das Raumganze bei! Die verfallene Baulichkeit im Hintergrund mit dem Stillleben drauf und dran, das ruhige gleichmäßige Plätschern des Springbrunnens im Hofe, die Vögelzüge, die den sonnenbeglänzten Schornstein umschwärmen, rechts der Ausblick auf eine liebliche Ferne und oben über lichten Wolken das Bild des segnenden Gott Vater, der seine Hand über dem Ganzen hält.

Kurz, von Bild zu Bild eine Vertiefung und Erweiterung der Empfindungen, die uns die Erlebnisse der geschilderten Figuren auslösen durch die spezifische Behandlung der Räumlichkeit und der Landschaft, durch die malerischen Elemente.

Und da es nun nirgends heftige Erregungen, starke Effekte, wildes Tun oder Leiden sind, die uns geschildert werden, so vermögen Sonnenglanz und Helldunkel so stark mitzusprechen. So wird das Marienleben zu einer geschlossenen Folge von Stimmungsbildern. Und wenn jene dramatischen und epischen Folgen, die Passionen, Dürers Eigentum auch stofflich sind, das Marienleben ist es erst recht.

Die Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians wurden des Kaisers eigenster Besitz: sonst werden nur wenige den einzigen Schatz kennen gelernt haben. Jene Bilderfolgen gingen in alle Welt. Sie wurden den Schülern und Nachfolgern des Meisters Vorbild und — Verhängnis.

6. Albrecht Dürers Schüler und Nachfolger

Es wird nun ganz außerordentlich viel produziert. Neben den alten Druckorten, die auch in dieser Zeit um die Wette miteinander Hunderte von deutschen illustrierten Büchern entstehen ließen, treten neue auf:

Wittenberg mit seiner Flut von Reformationsschriften und den zahlreichen Ausgaben der deutschen Bibel.

Leipzig, wo ebenfalls die Reformation eine reiche Bücherproduktion ins Leben rief.

Frankfurt, dessen Glanz schon jetzt anhebt, wenn auch die eigentliche Blütezeit erst in das zweite Drittel und die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt.

Zürich, dessen Bedeutung auf unserem Gebiete in erster Linie den Verdiensten des Druckers Christoph Froschauer zuzuschreiben ist.

Weiter Dresden, Landshut, München, Regensburg, Oppenheim, Simmern und viele andere. Sie haben alle zahlreiche, an weite Kreise gerichtete Werke entstehen sehen.

Und das alles ist illustriert oder wenigstens mit einem Titelholzschnitt geschmückt. Und alle die deutschen Meister haben an diesen unvergänglichen Werken mitgeschaffen. Es gibt kaum einen einzigen, der nicht seine Kunst auch einmal in den Dienst des Buchgewerbes gestellt hätte. Kein anderes Volk hat für jene Zeit einen solchen Reichtum an künstlerischen Kräften zu Nutz und Frommen der Kunst im Buche aufzuweisen.

Freilich ist neben unvergänglich Wertvollem auch viel, sehr viel Wertloses da. Das Verlangen nach Bilderschmuck muß so groß gewesen sein, daß auch Meister zweiten und dritten Ranges mitarbeiten konnten. Offenbar wollte das nun ganz büchershungrige Volk die Stoffe nicht nur in abstrakten toten Buchstaben, sondern auch im Bilde, anschaulich vor sich sehen. Und die Ansprüche an Kunst sind deshalb nicht durchweg hoch gewesen. Aber auch dies muß gesagt werden: selbst vor den Illustrationen der besten unter den Schülern und Nachfolgern Dürers überkommt es uns bisweilen wie peinliche Langeweile.

Woher rührt dieser Eindruck?

Zunächst daher, daß schließlich doch keiner dieser Epigonen Dürer an Erfindungskraft auch nur annähernd erreichte. Ihr geistiges Leben ist nicht so stark und so tief, daß sie dem Wort, das sie illustrierten, eine eigene, neue Deutung in sichtbarer Gestalt hätten geben können.

Und dann: sie standen alle viel zu bedingungslos im Banne von Dürers Formengebung. Sie sahen nicht mit eigenen Augen die Welt. Das wurde zwiefach ihr Verhängnis, wenn sie illustrierten. Denn: der Stil, den Dürer an der Bilderfolge und am Einzelblatt entwickelt hatte, den er aber nicht zeigte, als er ein Buch zu illustrieren und zu schmücken hatte, dieser Stil wurde unter den Händen seiner Nachfolger auf lange Zeit zum Holzschnittstil überhaupt. Auch zum Stil der Holzschnittillustration. Wir begegnen ihm in all den vielen Buchholzschnitten der Springinklee, Erhard Schön, Guldenmund, Wolf Traut, Schäuffelein, der Wächtlin und Baldung Grien, der Cranach und Beham immer wieder. Überall herrscht mehr oder weniger ausgesprochen die plastische Zeichenweise Albrecht Dürers. Nicht zum Heil der Illustration. Wir empfinden sofort, wie ungelenk,

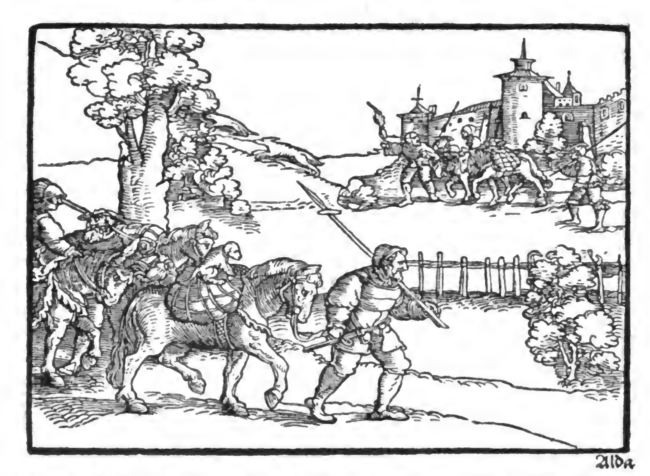


Abb. 19 Aus dem Goldenen Esel des Apulejus. Buchholzschnitt von Hans Schäuffelein.

wie schwerblütig, wie lahm und lähmend diese Gebilde im Text stehen. Was von Wolgemuths Illustrationen gesagt wurde, gilt erst recht von diesen. Und mögen wir die vielfachen Einzelschönheiten noch so hoch einschätzen: all das ist kaum oder gar nicht Illustration. Der Schaden einer einfachen Übertragung jenes Stils der Bilderfolge auf die Illustration wird auch da nicht ganz ausgeglichen, wo der Künstler mittels sorgfältig gezeichneter Rahmen eine Vermittlung zwischen Text und Bild sucht.

Springinklees dekoratives Geschick zeigt sich am schönsten in den Büchern kleinen Maßstabs, die er illustrierte, in den verschiedenen Ausgaben des Seelengärtchens (Hortulus animae). Hans Leonhard Schäuffeleins Sinn für weiche wohllautende Schönheit spricht sich in zahlreichen, besonders weiblichen Figuren aus. Es muß aber daneben hervorgehoben werden, daß er in seinen späteren Jahren einen energischen Anlauf zu echter Illustration nahm. In den Büchern der dreißiger Jahre, die er illustrierte, besonders in des Apulejus goldenem Esel (1558), zeichnet er breit und flott, er skizziert förmlich. Die Gestalten werden kleiner und in die Landschaft weiter hineingerückt. Die Zeichnung deutet mehr an, als daß sie ausführt. Das wäre



Abb. 20 Du sollst nicht töten. Buchholzschnitt von Hans Baldung Grien.

ein Weg gewesen, wieder zu echter Illustration zu gelangen. Ja, wenn Schäuffelein nur etwas vom Poeten gehabt hätte! So blieb's bei schließlich doch ziemlich langweiligen Bildern: kein Einfall spinnt den Text weiter, erläutert, ergänzt ihn. Aber auch so ist der Anlauf zur Eroberung einer neuen Weise sehr bemerkenswert (Abb. 19)

Auch die Elsässer zeichnen in Dürers Art. Ganz und gar Wächtlin, etwas persönlicher Hans Baldung Grien. Aber auch sein Interesse gehört der Figur fast ausschließlich. Kräftige, ja üppige Schönheit zu schildern, gelingt ihm am besten (Abb. 20). Und man muß schon wieder zu den Büchern kleinsten Formats greifen, um zu finden, daß er unter Umständen auch über eine höchst reizvolle Kunst, mit sparsamen Mitteln sicher umrissene, gut bewegte Gestalten vor eine nach Bedürfnis anmutige oder große Landschaft zu setzen, gebietet und so sehr wohl versteht, im Einklang mit dem Text Stimmung zu wecken oder zu vertiefen.

Daß der Kupferstecher Beham nicht eigentlich illustrieren mochte, ist fast selbstverständlich, war ihm doch der Stil Dürers noch kaum plastisch genug.

Und endlich hat auch die Werkstatt Cranachs in Wittenberg, trotz vereinzelter Annäherungen an einen echten Illustrationsstil (ich denke an einzelne Titelumrahmungen, die neuerdings dem Hans Cranach zugesprochen werden), im großen Ganzen in der ausführlichen Weise der übrigen gearbeitet. So sind insbesondere die Bibelbilder der Verbreitung eines malerischen Stils in der Bibelillustration sehr förderlich gewesen.

Neben diesen Meistern und ihren Werkstätten stehen nun zahlreiche andere, teils bekannte, teils unbekannte Künstler, die ebenfalls in Dürers Spuren gehen, sie alle sind nicht eigentlich Illustratoren.

Sie sehen nicht die Gestalten, die Szenen ihrer Texte neu, eigenartig vor sich, sie vermögen nicht die Anregungen, die das geschriebene Wort bietet, weiter zu entwickeln. Sie sehen nur eben, was da steht, und sie sehen es nicht neu, sondern in der Formensprache Dürers. Nein, das waren keine Illustratoren.

Aber einen anderen Ruhm dürfen sie — fast alle — für sich in Anspruch nehmen. Wenigstens im Vorbeigehen müssen wir darauf hinweisen, wie viele und wie köstliche Arbeiten dekorativer Art eben diesen selben Künstlern zu verdanken sind. Titelumrahmungen, Initialen und Zierleisten von einer überquellenden Gestaltenfülle und einer frischen Ursprünglichkeit, die jene langweiligen Bildermacher kaum wieder erkennen lassen. Und da hat plötzlich jeder seine Art.

Noch haben wir nicht von Augsburg gesprochen. In der Tat müssen die Künstler dieser Stadt für sich betrachtet werden. Nicht weil hier die Formen der italienischen Renaissance sich stärker bemerkbar machten. Das ist auch hier ein Äußerliches geblieben. Aber weil der bestimmende Meister der Augsburger Zeichenkunst unabhängig von Dürer schuf.

Hans Burgkmair hat sich nicht leicht und mühelos zur Freiheit der Form durchgerungen, am wenigsten durch Annahme der fertigen Art eines andern. Und doch ist er ein gar interessanter Zeichner geworden, der schließlich mit seinen eigenen Mitteln viel zu sagen weiß.

Ein Illustrator ist freilich auch er nicht. Auch er ist nichts weniger als geistreich, und Erzählen ist gar nicht seine Sache. Auch der Ausdruck echter Leidenschaft gelingt ihm nicht. Aber eines versteht er vortrefflich: reiches, ruhiges, schönes Leben in behäbiger Pracht zu schildern. So wenig z. B. seine Apo-



Abb. 21 Aus Calixt und Melibea. Augsburger Buchholzschnitt.

kalypse den Beschauer zu packen vermag, so anziehend sind schon seine mit reichem dekorativem Schmuck ausgestatteten Titelblätter und so unvergänglich sind dann seine Arbeiten für Kaiser Max. Aber bevor wir uns diesen zuwenden, muß noch einer Gruppe von Illustrationen gedacht werden, die man früher allgemein Burgkmair zugeschrieben hat. Es sind das überaus zahlreiche Bilder hauptsächlich zu einem deutschen Cicero, zu Petrarkas Trostspiegel, zu einer Passion und zur Geschichte von Calixt und Melibea (La Celestina). Alle diese Werke sind seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts von Grimm und Wirsung in Augsburg vorbereitet worden, aber teilweise erst beträchtlich später erschienen. In den Illustrationen dieser Bücher lernen wir einen Meister kennen — man nennt ihn nach seinem Hauptwerk den Meister des Petrarka — der durchaus den Namen eines echten Illustrators verdient. Zunächst scheint seine Erfindungskraft unerschöpflich. In vielen Hunderten von Gestalten hat er den Inhalt jener Werke veranschaulicht, und er hat das nicht in trocken getreuer Darstellung des Textes getan, sondern in immer neuen beziehungsreichen Wendungen. Ja, er hat sich auch seinen eigenen Stil geschaffen. Die Plastik der Figuren, sorgfältig durchgeführte Beleuchtung gelten ihm nicht gar viel. Charakte-

ristik ist ihm alles. Und zwar Charakteristik ebenso der Menschen, wie ihrer Affekte, ihres Tuns und Leidens. Man muß wieder im einzelnen den feinen Mitteln nachgehen, mit denen der Künstler so beredt zu schildern versteht. Unser Beispiel (Abb. 21) gehört zu den Illustrationen der Cölestina. In ihnen offenbart er sich als besonders glücklicher Erzähler.

7. Die Illustration im Dienste des Kaisers Maximilian

Kaiser Maximilians Leben und Werk zeigt überall eine merkwürdige Mischung von Romantik und echtem Renaissancegeist. So sollte auch das Denkmal, das sein Leben überdauerte, von ganz besonderer Art sein. Das große Grabmal in Innsbruck, das sein und seines Geschlechtes Ruf und Ruhm der Nachwelt zu überliefern bestimmt war, genügte ihm noch nicht: blieb es doch an einen Ort gefesselt. In aller Munde wollte er weiter leben, und so verfiel er auf den Plan, sich ein literarisches Gedächtnis zu schaffen. Er hat selbst den Zweck seines Unternehmens mit klaren Worten ausgesprochen: „Wenn ein Mensch stirbt, so folgen ihm nichts nach denn seine Werke. Wer ihm in seinem Leben kein Gedächtnis macht, der hat nach seinem Tod kein Gedächtnis, und desselben Menschen wird mit dem Glockenton vergessen. Darum so wird das Geld," so schließt er etwas nüchtern, „so ich auf die Gedächtnis ausgebe, nicht verloren." Seines Hauses Vorgeschichte, sein eignes Leben und alle seine Taten, seine Liebhabereien und Spiele, seine Pläne und Wünsche, seine Macht und seine Herrlichkeit sollten in einer stattlichen Reihe von Büchern und Bilderfolgen erzählt und dargestellt werden.

Hier gehen uns nicht so sehr die Bilderfolgen ohne Text (wie die Reihe der Ahnen und der Heiligen aus dem Hause Habsburg) an, auch nicht der großartige Triumphzug und die Ehrenpforte, diese Riesenwerke des alten Holzschnittes. Wohl aber die eigentlich illustrierten Bücher. Es waren deren drei geplant: der Weißkunig mit der Lebens- und Regierungsgeschichte König Friedrichs und der Erzählung der Jugend unseres Kaisers, sodann der Freydal, der den romantischen Minnezug des Kaisersohnes zur schönen Maria von Burgund schildert, und endlich der Theuerdanck, der die von Gefahr und

Abenteuer unterbrochene und doch siegreich durchgeführte Hochzeitsfahrt nach Burgund berichtet.

Diese drei Bücher wurden auf das sorgfältigste und umständlichste vorbereitet. Zunächst wurden die Texte nach den Angaben des Kaisers ausgearbeitet und überarbeitet. Dann erhielten verschiedene Künstler den Auftrag, Zeichnungen dazu zu entwerfen. Diese werden geprüft und auf ihren sachlichen Inhalt hin korrigiert. Endlich läßt der Kaiser nun die endgültigen Zeichnungen auf die Holzstöcke entwerfen und schneiden. Aber auch jetzt noch werden tiefgreifende Änderungen durch Herausschneiden ganzer Stücke und Einfügung neuer vorgenommen. Nun erst kann der Druck beginnen.

Bei dieser Umständlichkeit, der das ganze Unternehmen unterlag, rückte die Arbeit nur langsam vor. Und so kam es, daß der Kaiser nur ein einziges von den Büchern vollendet sehen sollte; von den übrigen sind nur Textentwürfe und Holzstöcke auf uns gekommen. Das fertig gewordene, der Theuerdanck, ist eine Reimchronik von den Geheimschreibern Marx Treitzsaurwein und Melchior Pfinzing verfaßt. Er behandelt, wie erwähnt, die Hochzeitsfahrt des Kaisers, aber in freier allegorisierender Gestalt, besonders die Abenteuer gegen die drei Verräter Unfallo, Fürwittich und Neidelhart.

1517 erschien die erste Ausgabe. Sie ist von dem Augsburger Drucker Schönsperger in Nürnberg gedruckt. Am Bilderschmuck haben sich drei Künstler beteiligt: Leonhard Schäuffelein, Hans Burgkmair und besonders Leonhard Beck in Augsburg. Schäuffelein hat etwa 20, Burgkmaier nur etwa 12 Blätter beigesteuert, alles andere ist von dem dritten Genannten.

Bei aller Sicherheit der Zeichnung, aller Schönheit des Schnittes wirken die Illustrationen doch im Grunde eintönig. Auch hier zeigt sich eben, daß ausgeführte Holzschnitte mit reicher Landschaft und Staffage nicht schon Illustrationen sind: es fehlt auch hier gänzlich an einer freien, selbständigen, weiterführenden Arbeit des Künstlers. Die genauen Vorschriften, das peinliche Überwachen des Sachlichen in diesen Bildern hat die Künstler zweifellos gelähmt (Abb. 22).

Unter den Illustrationen zu den anderen, nicht vollendeten Werken ragen ganz besonders die Zeichnungen Burgkmairs zum Weißkunig hervor. Sei es, daß dem Künstler größere Freiheit blieb, oder daß er sich leichter in dem Stoffe zurechtfand, sie



26

Unfalo nach lanngem bedacht
Den Er het gehabt tag vnnd nacht
Thet Er gar ein groſſe ſchalckhait
Tewrdannck dem Helden vnuerzeit
Nit weyt ein hoher thuren was
Darinn ein ſchneck gelaubet das
Gemachet von eim gůten ſtein
Drauf zů höchſt ein hültzens ſtieglein

Abb. 22 Aus dem Theuerdanck. Holzſchnitt von H. L. Schäuffelein.

geben lebendige Bilder eines reichen, stattlichen Lebens, und die Zierlust des Künstlers, seine Freude an schönen Gestalten und schönen Bewegungen, an einem ruhigen, heiteren Leben kommt mitunter voll zum Ausdruck.

Der ganze Kreis dieser einzig großartigen Unternehmungen ist in unseren Tagen in würdiger Weise zum Abschluß gebracht worden.

8. Hans Holbein

Die Nürnberger Illustration ist erfüllt von Dürers Genius, dem tiefen Ernst seines persönlichen Erlebens, der Stärke seines religiösen Bewußtseins, und wenn sich auch das Beste des Meisters den Schülern nicht hatte mitteilen können, so blieben doch seine Formensprache und sein Stil und der bunte Reichtum einer phantastisch dekorativen Frührenaissance.

Die Augsburger Werke, vorab die für Kaiser Maximilian entstandenen, spiegeln den reichen Glanz, das festliche Leben der schönen Stadt wieder. Daneben beobachteten wir echte Erzähler, die treffend charakterisieren, frisch und lebendig schildern.

In Straßburg begegnete uns Baldungs groß gedachte, heroische Gestaltenwelt und in Wittenberg die populärste Bilderreihe zur deutschen Bibel.

Und nun, als die Zeit reif war, fand sich unter den deutschen Künstlern des 16. Jahrhunderts auch noch ein echter Illustrator.

Der Vorstellungs- und Empfindungsgehalt der Reformation war zu gewaltig, als daß er eine „Illustration" im eigentlichsten Sinne zugelassen hätte. Die in der Bewegung standen, konnten ihr nur dienen, wenn sie die große Sache ganz zu ihrer eigenen machten, ganz in ihr aufgingen. Ein geistreiches Spiel mit dem neuen Geiste war unmöglich: Dürers Holzschnittfolgen sind sein Glaubensbekenntnis.

Aber neben der Reformation bewegte der Humanismus die geistige Welt Deutschlands. Wir wissen, er strebte keineswegs einseitig nur nach einer Erneuerung der intellektuellen Bildung. Ebenso kämpfte er gegen die Verknöcherung, Verbildung und Verrottung auf sittlichem Gebiete. Das war eher eine Luft, in der echte Illustration gedeihen konnte. In der Tat hat das klassische Werk des älteren deutschen Humanismus,

Sebastian Brants Narrenschiff, einen ebenbürtigen Illustrator gefunden. Die schlichte derbe Art des volkstümlichen Moralpredigers ließ eine frei erfindende, anschaulich gestaltende Ausführung in 100 lebendigen Figuren und Bildern zu. Der Illustrator konnte über dem Stoffe stehen. Das war in der Zeit ehrlichen kräftigen Schimpfens. Das neue Jahrhundert fand subtilere Ingenia auf dem Plan. Das klassische Werk der vornehmen humanistischen Hochrenaissance ist des Erasmus Lob der Torheit, die weltberühmte Moria.

Der Geist hat sich gewandelt. Man ist zurückhaltender geworden, der Gelehrte bildet sich nicht mehr ein, er „könne was lehren, die Menschen zu bessern und zu bekehren". Er schlägt nicht mehr mit dem Eifer des sittlichen Reformators drein. Er spottet lieber in kühler Satire der Torheit dieser Welt.

Es fragte sich, ob auch der neue Geist einen Illustrator finden werde.

Er fand ihn in Hans Holbein dem Jungen. Hans Holbein der Junge (geb. 1497 in Augsburg) ist 1515 nach Basel gekommen. Er nahm, unbekannt und ohne Arbeit wie er war, zunächst allerlei Aufträge für Buchschmuck an. Er zeichnete Titelumrahmungen, Signete, Initialen, Vignetten. Diese Tätigkeit brachte ihn in Berührung mit den gelehrten Basler Druckern, insbesondere auch mit dem gebildeten Korrektor der Frobenschen Druckerei: Beatus Rhenanus. Dieser Humanist erschließt ihm die Gedanken- und Gestaltenwelt der Antike. In offenbar eindringender Arbeit bemächtigt sich der junge Künstler dieser geistigen Kultur. Der Verkehr mit den Humanisten führt ihn weiter, er wird ihrer einer. Es ist ein denkwürdiges Ereignis: Gelehrte und Künstler tauschen auch hier (wie in Nürnberg und Augsburg) im engen Verkehr ihre besten Anschauungen aus.

Da kam einer der Humanisten, Myconius, auf den Gedanken, sein Exemplar der Moria des Erasmus von dem jungen Holbein mit Federzeichnungen schmücken zu lassen. Holbein unterzog sich der Aufgabe mit Freuden. Wir haben in seinen Zeichnungen auf den breiten Rändern eines Exemplars jenes Werkes also ebenso ein Unikum, das nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war, vor uns, wie in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians.

Die flotte Federzeichnung ist erfüllt vom Geist des Originals, den sie indessen mitunter etwas jugendlich verderbert. Sie

schließt sich eng dem Text an, erläutert und illustriert dessen Geschichten, ja auch einzelne Bilder, Hinweise, Redeblüten. Sie spinnt oft geradezu den Textgedanken weiter und kleidet ihn in neue Bilder, Vergleiche, Wendungen. Es ist eine höchst geistvolle, mit Humor und Spott aufs reichste gewürzte Illustration. Wie weit stofflich der Besitzer des Buches dem Künstler Fingerzeige gegeben hat, läßt sich natürlich nicht mehr sagen. Sicher ist, daß der Geist dieser Arbeit ebenso sein Eigentum ist, wie die sichere, treffende, leichte Zeichnung.

Von den überaus zahlreichen dekorativen Arbeiten, als Titelumrahmungen, Initialfolgen, Signeten u. dgl. können wir hier nicht sprechen. Wir entnehmen ihnen aber den Hinweis auf zwei Tatsachen, die für Holbeins weitere Entwicklung wichtig sind. Einmal ersehen wir aus diesen Arbeiten, daß ihm der Vorstellungskreis der Antike wohl vertraut war, und sodann, daß er die oberitalische Renaissancekunst kannte. Wie Dürer hat auch er Mantegnas Stiche studiert und die Dekorationslust der oberitalischen Meister auf sich wirken lassen. Auch venezianische Druckwerke mit ihrem wunderbar einfachen Schmuck und ihren klassischen Holzschnitten hat er kennen gelernt. Die Formenschönheit, die reife Größe dieser Welt kann ihn nicht unberührt gelassen haben.

Dabei ist nun eins von besonderer Bedeutung: der venezianische Bücherholzschnitt gerade der besten Meister zeigt einen strengen Linienstil. Wenn wir ein Buch wie die köstliche Hypnerotomachia Poliphili (Venedig 1494) anschauen, finden wir, daß da Schmuck und Bilder unter völligem Verzicht auf malerische oder plastische Wirkung nur in reinen, aber freilich höchst lebendigen, fein gefühlten Umrissen gegeben sind. Diese Einfachheit der Mittel, die dort in erster Linie dem hoch entwickelten Geschmack für die dekorative Einheit im Buche entspringt, stand in scharfem Gegensatz zu dem Stil der deutschen Illustration. Ein Künstler wie Holbein mußte das empfinden.

Und noch ein anderes hat seine weitere Entwicklung bestimmt. Neben jenen Arbeiten für den Druck beschäftigten ihn große monumentale Aufgaben. Seit 1519 schon hatte er nach italischem Vorbild Hausfassaden mit großen Bildern zu schmücken, und 1521 erhielt er den Auftrag, im großen Saal des Basler Rathauses Wandbilder auszuführen. Auch das ist von Bedeutung. Das Wandbild großen Stils fordert weitgehende

Vereinfachung und vor allem gewissenhafte Durchbildung der Gestalt auf vollkommene Deutlichkeit und Ausdrucksfähigkeit in Haltung und Bewegung hin. Die Erfahrungen, die er bei solchen Arbeiten machte, konnten nicht ohne Wirkung auf seine künstlerische Anschauung im ganzen bleiben.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir der Ausbildung von Holbeins neuem Stil, die sich unter den angedeuteten Einflüssen und Erfahrungen vollzog, im einzelnen folgen. Es kann das umso weniger unsere Absicht sein, als er bei seinen nächsten Illustrationen gezwungen war, sich eng an gegebene Vorbilder anzuschließen. Diese Blätter lassen also nur nebenbei erkennen, was er sich unterdessen künstlerisch zu eigen gemacht hat. Es sind vor allem Illustrotionen zur deutschen Bibel. Die Bibelübersetzung Luthers, die 1522—23 in Wittenberg in verschiedenen Absätzen und zwar gleich auch in verschiedenen Formaten erschien, wurde in Basel von Adam Petri und Thomas Wolff sofort und ebenfalls in verschiedenen Ausgaben nachgedruckt. Holbein lieferte dazu eine größere Anzahl Illustrationen, die sich im ganzen eng an die der Wittenberger Vorbilder anschließen. Offenbar wollte man eine möglichst getreue Kopie der Wittenberger Ausgaben haben. Nur in Einzelheiten änderte der Künstler — dann freilich stets genial.

Der neue Stil reist erst in einer anderen Reihe von Illustrationen. Es sind wieder Bilder zur Bibel und zwar diesmal zu einer lateinischen Ausgabe. Im Jahr 1523 wandten sich die Gebrüder Trechsel in Lyon an Holbein mit dem Auftrag, das alte Testament einer Vulgata zu illustrieren. Es gab schon vorher verschiedene Lyoner Ausgaben der Vulgata, die sich ihrerseits an venezianische Ausgaben anschlossen. Auch in der nun veranstalteten neuen sollten sich die Bilder möglichst an die Vorlagen halten, wie sie jene älteren Drucke boten. Holbein ist dieser Weisung gefolgt. Er hat nur wenig verändert: einige Bilder weggelassen, andere umgestaltet, nur 11 neu hinzugebracht. Alle übrigen (69) folgen mehr oder weniger treu der Vorlage. Dennoch ist das Ganze *sein* Werk, nicht nur sofern er alles in seiner Weise neu gezeichnet hat. Auch die eigentliche Komposition ist sein Eigentum. Man betrachte nur die reiche Mannigfaltigkeit in der Art der Anordnung: man wird finden, daß jedes einzelne Bild die feinste künstlerische Überlegung zeigt. Vergegenwärtigen wir uns einige Beispiele. Da ist das Bild zur Ge-



Abb. 23 Boas und Ruth auf dem Felde. Holzschnitt von Hans Holbein d. J.

schichte der Ruth (Abb. 23). Das hohe Ährenfeld gibt eine geschlossene Fläche, eine Wand, vor der die Figuren wie auf einer schmalen Bühne agieren.

Also kein Blick über das sommerliche Gefild in die Weite, keine Landschaft, vielmehr nur Figuren, groß, klar, ganz vorn. Wir empfinden sofort: auf die kommt's an. Sie haben uns zu sagen, was da geschieht. Und nun beobachte man, wie ausgezeichnet das gesagt wird, wie die Hände sprechen, die Bewegungen jedes Vorher und Nachher deutlich erkennen lassen. Vollendete Klarheit und Deutlichkeit jeder Bewegung, jedes Ausdrucks, das ist das erste, was hier erstrebt und erreicht ist. Man beobachte aber auch, welcher Art diese Figuren sind. Holbein hat sich ein eigenes, kräftiges, normales Geschlecht geschaffen. Das sind nicht die durchgearbeiteten, charakteristischen Individuen Albrecht Dürers, deren Furchen und Schwielen von der Not des Lebens erzählen. Es ist vielmehr ein schönes, reifes, wohlgebildetes Volk mit runden kräftigen Gliedern, mit charaktervollen Köpfen, die sich wiederum durchaus in einer Sphäre edler Bildung halten, nicht sowohl das Charakteristische um jeden Preis, als vielmehr das Normale, Harmonische, Gereifte betonen. Wenn Holbein solche Gestalten in seinen Historien verwertet, so versteht sich schon, daß er nicht anstrebte, soviel Persönliches in sie hineinzulegen, wie Dürer. Bei diesem er-

zählt jede Figur eine Geschichte. Hier hat jede nur ihren Beitrag zum Gesamtgeschehen zu leisten. Und die Komposition des Ganzen, nicht nur als Gesamtausdruck lebendigen Geschehens, sondern auch als Ganzes in harmonischer Gruppierung der Linien und Massen, bestimmt alles einzelne.

Wir erinnern uns an Bemerkungen, die wir weiter oben machen mußten. Die Kenntnis der italienischen Kunst, insbesondere auch der venezianischen Buchillustration, der Zwang, große Wandflächen mit erzählenden Bildern zu schmücken, das alles hat zusammengewirkt, Holbein über den bald plastischen, bald malerischen Holzschnittstil der übrigen deutschen Illustration hinauszuführen. Und der Stil, den er sich so zu eigen gemacht, erweist sich hier als echter Illustrationsstil. Schon in den äußeren Mitteln. Ein wundervoll einfacher und doch höchst fein gefühlter Umriß und sparsame Innenzeichnung genügen völlig, alles anschaulich zu machen. Wie lebendig mit diesen Mitteln erzählt wird, davon war schon die Rede. Holbein ist aber auch Illustrator in jenem höheren eigentlichen Sinne, in dem wir das Wort auf die Schüler und Nachfolger Dürers nicht anwenden konnten. Er gibt den Text vertieft, in neuer feiner Wendung wieder. So stehen in der Szene, da der sterbende Jakob die Söhne Josephs segnet, die älteren Brüder Josephs starr und finster daneben. So ist, während Moses auf dem Berg vor Gott kniet (Levit. VIII), das Lagerleben der Israeliten unten ausführlich und anziehend geschildert; ebenso (zu Levit. XIX) Weinlese und Ernte, während Moses auf dem Berg die Vorschriften dazu empfängt. So ist die Szene (IV. Reg. XI) wie Athalia in den Palast eilt, wo Jojada den König gekrönt hat und alles Volk zujubelt, vollendet dramatisch: Athalia, dem König, dem Volk und dem Hohenpriester allein gegenüber stehend, reißt in höchster Erregung ihr Gewand auf. Sie gibt die Vorwürfe des eifernden Anklägers mit großartiger Wucht und doch machtlos zurück. Ihre Stellung ist wie die eines Raubtiers, das den letzten Sprung nicht mehr wagt. Weiter: Hiobs Frau hebt, wie sie zierlich und mit überlegenem Gesicht an die schmutzige Lagerstätte des Gepeinigten herantritt, sorgfältig ihr Kleid auf, um sich ja nicht zu beschmutzen. U. dgl. m.

Auch das muß erwähnt werden, daß Holbein von dem alten Vorrecht des erzählenden Graphikers, mehrere Momente eines geschichtlichen Verlaufs nebeneinander auf einem Blatt

zu zeigen, reichlich Gebrauch macht. So sehen wir auf dem Bild zur Geschichte des Uria in der Mitte an den Stufen der Treppe, die zum königlichen Palast führt, die Übergabe des Briefes an Uria; hinten den Kampf, in dem Uria fällt, und vorn rechts in der offenen Halle des Palastes den Propheten Nathan vor dem König.

Von der Herrschaft über die Mittel soll gar nicht weiter die Rede sein. Wie er auch malerische Züge vollendet ins Linienbild umsetzt, wie er den Schauplatz genial variiert, so daß immer neu die Hauptbühne des Vordergrundes heraustritt, ein Hintergrund nur als begleitende, Stimmung weckende Ferne mitspricht, wie er die Ausdrucksfähigkeit jeder Stellung, jeder Geste beherrscht, auch das zu verfolgen, gewährt hohen Genuß.

So sind denn diese Bibelillustrationen ein klassisches Zeugnis der ganz reifen, abgeklärten Weise des Basler Künstlers. Und wenn sie sich auch nicht an Gedankentiefe, im Reichtum persönlicher Accente mit den Schöpfungen Dürers messen können, so stehen sie um so höher in der ausgeglichenen Harmonie der Komposition, im Wohllaut der Linien, in der reifen Durchbildung der Körper und der Perspektive, in der ganz ausgebildeten Umsetzung jeder, auch der malerischsten Erscheinung in die Linie, in der klaren Durchsichtigkeit der Erzählung.

Und endlich sind sie auch ein Denkmal jener goldenen Tage, da für kurze Zeit Humanismus und Reformation zusammengingen. Ein kraftvolles, sieghaftes Geschlecht ist geschildert, das nicht mehr alle Wunden des Kampfes aufweist. Es ist die Erfüllung der Ideale, wie sie jene Zeit hoffen und glauben durfte.

Entstanden ist die herrliche Folge in den Jahren 1521 bis 1531 (1526—28 war Holbein von Basel abwesend; der größere Teil der Bilder ist gewiß schon vor 1526 gezeichnet). Bei der Ausführung im Schnitt hat der beste Formschneider, den Basel damals hatte, Hans Lützelburger, mitgewirkt. Leider starb dieser vortreffliche Meister schon 1526. So sind denn auch nicht alle Zeichnungen Holbeins von ihm geschnitten worden. Die ganze Folge ist übrigens erst 1538 erschienen und zwar in doppelter Gestalt, einmal in der lateinischen Bibel und daneben für sich mit kurzem lateinischem Text (Historiarum veteris Instrumenti icones ad vivum expressae. Una cum brevi . . . expositione. Lugduni 1538).

Gleichzeitig entstand der Totentanz. Auch diese Folge ist freilich erst 1538 in Lyon bei den Gebrüdern Trechsel, die sie wie die Bibel bestellt hatten, erschienen, und zwar unter dem Titel: Les simulachres et historiées faces de la mort. Gearbeitet aber sind die Zeichnungen wohl schon in den Jahren 1524—25, in jener heiß bewegten Zeit, da der Tod soviele Opfer forderte.

Auch die Geschichte der Todesdarstellungen umfaßte Jahrhunderte. Volkstümlich war der Stoff durch Aufführungen geworden. Mindestens schon im 14. Jahrhundert haben Franziskanerprediger die Eindringlichkeit ihrer Rede dadurch zu erhöhen gesucht, daß sie sie mit dramatischen Darstellungen illustrierten. So wurde an einer bestimmten Stelle der Predigt, einem Höhepunkt, der gekreuzigte Christus gezeigt; oder etwa der Prediger sprach von einer Kanzel außen an der Kirche zum Volk auf dem Platz: da bewegt sich ein Zug mit dem kreuztragenden Heiland, dem die weinenden Frauen und allerlei Volk folgen, aus dem einen Portal der Kirche heraus vor der Gemeinde um den Platz herum und zu einem anderen Portal wieder in die Kirche hinein. Der Prediger spricht unterdessen weiter. Die Wirkung solcher Darstellungen muß eine ungeheure gewesen sein.

Auch den Anfang der Totentanzaufführungen haben wir uns derart zu denken, daß etwa ein Geistlicher die Macht des Todes über alle Stände, alle Alter schildert, während ein Darsteller als Tod eine Person um die andere, Papst, Kaiser, Bischof, Herzog, Abt, Bürgersfrau, Jungfrau, Kind u. s. w. unter allerlei Pantomimen vorüberführt.

Aus solchen stummen Aufzügen entwickelten sich eigentliche Spiele. Jetzt bewegen sich die Figuren auf einer Bühne und sprechen selbst: der Tod ruft sein Opfer auf, dieses klagt beweglich, wird aber vom Tod gebührend abgefertigt; dann folgt das nächste. In dieser Form ist der Totentanz seit Beginn des 15. Jahrhunderts nachweisbar. Den Zusammenhang mit der Predigtaufführung beweisen aber auch diese Spiele noch dadurch, daß zu Anfang ein Prediger Ermahnungen an die Zuschauer richtet.

Sehr früh schon wurden solche Totentänze auch bildlich dargestellt. Aus dem 14. Jahrhundert haben wir Reste von Darstellungen der Art an Kirchen- und Kirchhofsmauern, dann

aus dem 15. Jahrhundert zahlreiche illustrierte Handschriften und Bücher mit den Versen, die die Darsteller des Todes und der Stände in Rede und Gegenrede vortragen. Auch diese Illustrationen weisen häufig noch den Zusammenhang mit der Predigtaufführung auf: zu Eingang ist oft ein Prediger dargestellt.

An diese Bilderfolgen schließt sich nun Holbeins Totentanz an. Es sind 40 Holzschnitte mit je einem lateinischen Bibelvers oben, einem französischen unten. In späteren Ausgaben kommen noch weitere Bilder hinzu.

Nur in dem Äußerlichsten der Komposition folgt Holbein der Überlieferung: auch er schildert in je einem Bild, wie der Tod einen Vertreter eines einzelnen Standes, Berufes, Alters überfällt. Aber aus jenem monotonen Vorüberführen sind wechselreiche Szenen geworden.

Nach einer kurzen Einleitung, wie der Tod durch die Sünde des ersten Menschenpaares in die Welt kam, folgt die übliche Reihe, anhebend mit dem Papst. Ich greife einige Beispiele heraus. Da ist der Abt, ein feister Herr mit Doppelkinn und Hängebacken, mit dem Gebetbuch in der Hand friedlich seines Weges gegangen. Plötzlich überrascht ihn der Tod, entreißt ihm den Stab, stülpt sich die Inful auf den eigenen Schädel und zerrt ihn nun am Gewand nach sich, unbekümmert um sein lautes Schreien und heftiges Sträuben. Die beiden Figuren füllen fast den ganzen kleinen Raum, den der Holzschnitt bietet. Darüber wird nur ein Teil der Krone eines Baumes noch sichtbar, zwischen deren Ästen die Sanduhr steht. Links gewahren wir ein paar Linien, die die Landschaft andeuten. Alle Aufmerksamkeit konzentriert sich auf die Figuren, die in der Bewegung und im Gesichtsausdruck so vollkommen charakteristisch sind, daß wir das ganze Entsetzen des aus seinem behäbigen Lebensgenuß aufgeschreckten Abtes und die grinsende Unbekümmertheit des Todes wirklich sehen.

Der Richter: der untere Abschnitt einer einfach gegliederten Saalwand, die schräg in die Tiefe führt, und der Erdboden genügen, um uns den Schauplatz deutlich zu machen, ohne nur mit einem Strich zuviel unsere Aufmerksamkeit von der Hauptsache abzulenken. An der Wand steht der Thron des Richters. Dieser selbst, ein wohlgenährter Herr, wendet sich zu der einen Partei mit einer Handbewegung, die, durch den sprechenden



Abb. 24 Der Bauer.

Gesichtsausdruck erläutert, etwa ausdrückt: „So kann ich nicht viel für Euch tun — aber —.“ Der Angeredete, ein reich gekleideter Mann, versteht dies „aber“; er greift in den Geldbeutel, und sein Gesicht, das den gemeinen Triumph über den Gegner deutlich ausspricht, verrät, daß er des Erfolges seiner Bestechung sicher ist. Gegenüber steht die andere Partei, ein Armer, verlegen, mit gebeugtem Nacken. Er dreht den Hut zwischen den Händen — hoffnungslos. In diesem Augenblick ist der Tod hinter den Richter getreten und nimmt ihm den Stab, das Zeichen seines Amts, aus der Hand.

Die Nonne: in ihrem Gemach, das hier ein stattliches dreigeteiltes Fenster zeigt, kniet die Nonne vor einem Altar. Hinter ihr steht das prächtige Himmelbett, an dessen Fußende ein üppig gekleideter Jüngling, ihr Galan, sitzt, der nach ihr hinschaut und ohne viel Achtung vor ihrem Gebet in die Laute greift. Sie vergißt denn auch das Beten und schaut zu ihm herüber. Der Tod macht dem weltlichen Treiben ein Ende. Er ist diesmal als altes Weib charakterisiert mit Haube und Schürze. Die häßliche Alte tritt grinsend heran und löscht das Licht auf dem Altar aus.

Schon diese Beispiele zeigen, daß wir stets eine fein ausgesponnene Szene haben, daß reiches, überall neues Leben den einst so eintönigen Zug der Todgeweihten zu einer Folge von unendlich wechselreichen Bildern umschuf.

Eben so wichtig ist nun die künstlerische Behandlung des Einzelnen. Trotz des kleinen Maßstabes führt Holbein hier auffallend mehr aus als in seinen Bibelbildern. Wir finden reichere Gegensätze von Licht und Schatten, je nach Bedürfnis breitere und tiefere Ausdehnung des Raumes. Beides ist wohl

erwogen. Der Künstler geht hier nicht allein auf die epische Darstellung einfacher Geschehnisse aus, sondern bringt wiederholt geschlossene Bilder, die der Stimmung nicht entbehren können. Ein Beispiel (Abb. 24): Der Ackersmann. Wir sehen ein weites Feld, das der Bauer, eine zerlumpte, von der Arbeit gekrümmte Gestalt, mit vier Pferden pflügt. Man sieht dem Boden, den Pferden und dem keuchenden Manne an, wie schwer die Arbeit ist. Hinter dem Feld breitet sich eine reiche Landschaft aus. Wir sehen Buschreihen und Bäume, niedrige Häuser mit breiten Dächern, von dem ansteigenden Feld halb überschnitten, dahinter Hügelland, ein Dörfchen um die Kirche zerstreut, endlich Berge und im Hintergrunde die niedergehende Sonne. Die helle, warme, friedliche Ferne steht in starkem Gegensatz zu dem schwer arbeitenden Elenden da vorn: aus dem Todesbild ist ein Stimmungsbild geworden. Und in der Tat hat der Tod hier nur die Rolle des Gehilfen, er treibt die vorderen Pferde an. Man empfindet: am Ende mühseliger Arbeit steht der Tod. Aber er hat hier nichts Gewalttätiges, birgt nicht den großen Hohn: er führt endlich zur Ruhe.



Abb. 25 Der Krämer.

Oder der reiche Mann: wir sind in einem Kellergewölbe. Die Ansätze der gewölbten Decke, die dicke Mauer, die nur in einem einzigen doppelt mit starken Eisenstäben vergitterten Fenster durchbrochen ist, der Schatten, der nur durch schräg einfallendes Licht aufgehellt wird, geben erst die rechte Vorstellung von der angsterfüllten Sorge, die den geizigen Reichen um seine Schätze quält. Er sitzt mitten unter schweren mit dicken Schlössern verwahrten Truhen, Kästen und Säcken und zählt den Inhalt einiger geöffneter Beutel. Da ist der Tod

eingedrungen und rafft mit grimmiger Wonne, was er erfassen kann, in eine Schale, dem Geizigen zu zeigen, daß es nun mit dem Schatzsammeln ein Ende hat. Auch hier ist die breitere Ausführung des Lokals, die reichere Behandlung der Licht- und Schattenkontraste notwendig, um uns voll mit erleben zu lassen, was da vorgeht.

Neben solchen Bildern, die nicht allein den nackten Vorgang zeigen, sondern mit den feinen Mitteln malerischer Ausführlichkeit den ganzen Gehalt an Stimmung sichtbar werden lassen, der dem Vorgang selbst erst seine volle Tragik gibt, stehen andere, die bei strenger Beschränkung auf die Figuren einen Vorgang so schildern, daß sich unser ganzes Interesse auf die geistigen Geschehnisse, die Innenseite der Sache konzentriert (vgl. oben den Richter), und wieder andere, die vor allem erzählen (vgl. oben den Abt). Wie genial Holbein dabei die Situation klar zu machen versteht, ohne die Figuren in ihrer Wirkung irgendwie zu beeinträchtigen, das zeige noch das Beispiel des Krämers. Die Berglinien, die Lage des Horizonts, endlich das Bildstöckle zeigen unwiderleglich, daß wir uns auf der Höhe eines Gebirgsübergangs befinden. Der Krämer mit seiner schweren Last hat eben die Höhe erreicht. Rüstig schreitet er aus, dem Abstieg entgegen: da überfällt ihn der Tod. Man beobachte, mit wie geringen Mitteln und doch wie vollkommen sicher die Situation charakterisiert ist (Abb. 25).

Von Einzelheiten kann hier nicht weiter die Rede sein. Man legt die Bilder nie aus der Hand, ohne neue Herrlichkeiten entdeckt zu haben. Man muß sie immer wieder vornehmen, auf Kleinigkeiten aufmerksam durchgehen. Man muß etwa einmal den Tod allein durch alle einzelnen Bilder hindurch verfolgen, wie er sich benimmt, ausschaut, wie er grinst, wie er die Zähne fletscht, wie er lacht, ernsthaft drein schaut, fragt, höhnt, sachlich tut, sich mitleidig stellt, ganz Energie ist u. s. f. Man muß die Mittel der Charakteristik auch sonst im einzelnen studieren: Stellung, Haltung, Bewegung, Gesichtsausdruck. Es ist nichts unwesentlich. Und immer wird sich zeigen: jedes Blatt bringt das Ergebnis einer außerordentlich feinsinnigen, mit wunderbarer Treffsicherheit zum Ziel geführten Gesamtrechnung.

Und aus der Fülle der Einzelbeobachtungen fließt schließlich ein Gesamteindruck von überwältigender Kraft. Was ist das für ein Mensch, der so den Ausdruck aller Höhen und Tiefen

des menschlichen Empfindens, aber auch alle Ausdruckswerte der Natur, unserer Umgebung beherrschte!

Und dann, wie anders ist doch die Stimmung in diesen Bildern gegenüber dem, was wir vor Albrecht Dürers Blättern empfinden. Hier weht kein milder versöhnlicher Hauch. Unerbittlich grausam vollzieht sich vor unsern Augen das Schicksal aller Menschheit. Es trifft den Starken in seiner Kraft und raubt dem Armen aus der elenden Hütte auch seinen letzten Trost, das blühende Kind. Und doch: wir haben gesehen: wie das Eingreifen des Todes vor allem menschlicher Überhebung, menschlicher Schlechtigkeit und Eitelkeit gegenüber gezeigt wird. Auch der Totentanz ist ein Spiegel der Zeit, nur ist es eben weniger die Stimmung der Reformation, als die des gereiften Humanismus, die hier zu uns spricht. Man bildet sich nicht ein, man könne diese Welt irgend bessern. Man gießt lieber scharfen Spott, bittere Satire aus über ihre vielfältige Torheit: Alles ist eitel, und am Ende steht der Tod.

So ist uns der Totentanz das zweite große Denkmal jener Zeit. Mitten inne zwischen Illustration und Bilderfolge spiegelt es den unerschöpflichen Reichtum der Gestaltungskraft einer großen Zeit, die Fülle der Ausdrucksmittel, die ihr auch für das Tiefste und Feinste zu Gebote standen, zugleich aber auch die unerreichte Energie und Klarheit in der Kunst, einen großen überkommenen Stoff neu zu erfassen, ihn als ewig gültiges Zeugnis des Empfindens der neuen Zeit ganz neu zu gestalten.

9. Die Epigonen, das 17. und 18. Jahrhundert

Wenn wir Umschau halten unter den Meistern der Illustration nach Dürer und Holbein, finden wir bald einen offensichtlichen Verfall. Woher rührt der?

Hier, wie schon wiederholt, kann uns die Literatur einen Fingerzeig geben. Wenn wir absehen von dem gewiß nicht zu bestreitenden Einfluß, den der Humanismus vereinfachend, glättend und regelnd auf die deutsche Poesie wenigstens bei einigen Schriftstellern ausgeübt hat, begegnet uns ein Zwiespalt in der Literatur, der immer tiefer wird: auf der einen Seite haben wir eine gelehrte Poesie, voll feiner formaler Reize, die aber, schon weil sie lateinisch war, dem Volke nichts sagen, vom Volke und seinem tiefsten Leben also auch wenig empfangen

konnte, und auf der anderen Seite steht eine volkstümliche Poesie, frisch, natürlich, aber ohne die zähmende Tradition einer gebildeten Sprache oder gar einer entwickelten Kunst. So zerrinnt hier allmählich auch das Beste, was da war, die Novelle, der Schwank, die Satire und die Anfänge des Dramas, so ins Formlose, daß sich der feinere Geschmack der vornehmen Welt verächtlich abwandte. Das ist ja bekanntlich das Verhängnis unserer Literatur im 16. Jahrhundert gewesen. Eine Parallele zu diesem Verlauf finden wir auch in der Geschichte der Illustration. Wirklich frisches selbständiges Gestalten findet sich nur in der Illustration zu volkstümlichen Stoffen. Da aber meist in merkwürdig roher, verwilderter Form. Daneben haben auch die ersten Künstler der Zeit, und zwar gerade da, wo sie sorgfältig arbeiten, nichts Neues mehr zu sagen. Wir finden kein selbständiges Nachdichten des Textes, kein schöpferisches Gestalten der Figuren oder des Schauplatzes, keine Kunst, die das Wort anschaulich machen, es von einer neuen Seite zeigen oder gar weiter spinnen, also wahrhaft illustrieren könnte. Vielmehr eine gelehrte systematische Behandlung, die den Text nach irgend welchen äußerlichen Gesichtspunkten ausschlachtet, sich ohne inneres Band ihm gegenüber stellt. In der Formensprache macht sich dabei teils das geschickte Zehren von der Vergangenheit, teils das neue akademische Wesen nur allzustark bemerkbar. Es ist durchaus die Zeit der Massenarbeit.

Uns genügen hier zwei Beispiele.

Da ist Virgil Solis, der Nürnberger, der alles illustriert hat, was es zu illustrieren gibt, Bibel und Weltgeschichte, Dichtung und Prosa.

Aber diese Arbeiten gehören keineswegs zu seinen besten. Er ist eigentlich nur im Ornament frisch und selbständig, sorgfältig und geschmackvoll. In seinen Illustrationen überwiegt der handwerkliche Charakter, die Abhängigkeit von Vorgängern, dann wieder die Formlosigkeit und Flüchtigkeit im einzelnen durchaus. Er bereichert die graphische Kunst im allgemeinen und die Illustration im besonderen nicht mit charakteristischen Ausdrucksmitteln für die Vielgestalt der Erscheinungswelt, und von einem geistig selbständigen Verhältnis dem Text gegenüber ist erst recht keine Rede.

Dasselbe gilt von dem noch weit fruchtbareren Jost Amman, den man so recht eigentlich als den Typus des Illustrators

dieser Zeit ansehen darf (1539—1591). Für ihn ist schon das bezeichnend, daß er Bibel und Weltgeschichte lieber nicht mehr illustriert, sondern auf Gestaltenreihen hin exzerpiert: er schildert die berühmten Frauen des alten Testaments, Krieger in antikem Kostüm u. s. f. Freier bewegt er sich, wo er der volkstümlichen lehrhaften Poesie der Zeit folgend etwa Stände und Handwerke mit Versen von Hans Sachs konterfeit. Aber auch da hat er keine klare plastische Behandlung der Figur, keine charakteristische, noch feine Durchführung von Person und Schauplatz erreicht. Er gibt ziemlich flüchtige, äußerliche, alles in allem genommen eigentlich lederne Arbeit. Man sieht, das rein Stoffliche überwiegt in dieser Kategorie, der Literatur sowohl wie der Illustration, weit das Künstlerische.

Auch die weiteren Meister, die etwa noch zu nennen wären, wie z. B. Tobias Stimmer, geben nur neue Belege für das Gesagte. Einzelne erfreulichere Bilderfolgen, wie etwa die Altersstufen von Tobias Stimmer, die trotz volkstümlich charakteristischen Gehaltes doch auch in der Form noch etwas von der sorgfältigen Behandlung der guten Zeit verraten, vermögen den allgemeinen Niedergang der Illustrationskunst nicht aufzuhalten — den Niedergang zugleich des deutschen Holzschnittes nach so kurzer Blüte.

Ihn begann die Radierung zu ersetzen: die Zeit geht aufs Massenhafte. Und wie namentlich in der höheren Literatur pedantische Umständlichkeit und Gelehrsamkeit allmählich alles ursprüngliche Leben überwuchert, so kann sich auch die Illustration zu solcher Literatur nur noch in ungeheuren Bilderkompendien genug tun. Dazu bedurfte man einer rascher fördernden Manier, als der Holzschnitt sie bot. Die Radierung erlaubt, reiche Wirkungen mittels eigenhändiger, verhältnismäßig leicht vonstatten gehender Arbeit zu erzielen.

Dazu kam noch ein anderes. Wir haben schon in Holbeins Bibelillustrationen die Aufnahme italienischer Kunstelemente festzustellen gehabt. Immer unaufhaltsamer war seitdem die fremde Weise in Deutschland eingedrungen; getragen vom Künstlergeist der sogen. Kleinmeister hatte sie allerorten Boden gewonnen, war schließlich zur Alleinherrschaft gelangt. Das bedeutete einen Sieg der plastischen Tendenzen über die malerischen, über Charakteristik und Erzählerkunst. Plastische Bestimmtheit läßt sich mit den Mitteln des Stichs und der Radierung weit besser und vor allem leichter erzielen als mit

denen des Holzschnitts. Auch von dieser Seite also erwuchs der Radierung ein Bundesgenosse.

So hat seit dem 17. Jahrhundert die Radierung so gut wie überall gesiegt. Jedenfalls ist sie in der gesamten vornehmeren Literatur Alleinherrscherin. Freilich hatten wir Deutschen keine Meister, wie Frankreich in Jacques Callot (1592 bis 1638), der ein Illustrator erzählenden Stils von allererstem Range war. Aber ein Hauch seines Geistes ging auch auf seine deutschen Schüler über, wenn sie auch in der Erfindsamkeit und der treffenden Charakteristik entfernt nicht an ihn heran reichten. Matthäus Merian der Ältere (1593—1650) hat bei Callot gelernt, aber er besitzt nicht jene geistige Überlegenheit, die den Stoff selbständig erfassen läßt. In Frankfurt angesiedelt, Kupferstecher und Verleger, hat er eine Reihe umfangreicher illustrierter Werke geschaffen, die für die Zeit charakteristisch sind. Er ist kein Illustrator im eigentlichsten Sinne. Weder seine biblischen Figuren, noch seine Städtebilder (Landschaften, oft mit historischer Staffage, in den Zeillerschen Topographien), noch endlich seine Illustrationen zur Geschichte (theatrum europaeum) zeugen irgendwie von einem neuschaffenden Geiste. Sein Verhältnis ist das gleiche unfreie, wie das der oben geschilderten Epigonen; ja noch mehr als dort wiegt der trockene Charakter pedantischer Gelehrsamkeit vor. Am anziehendesten sind seine Städtebilder, weil da wenig oder nichts auf Erfindung, alles auf treue Wiedergabe des solid beobachteten Gegenstandes und auf etwas Geschmack ankommt. Diese Gaben besitzt er. Aber sie befähigen noch nicht zur Illustration.

Von den weiteren Radierern des 17. Jahrhunderts muß dasselbe gelten. Weder Joachim von Sandrart noch Wenzel Hollar sind Illustratoren im Sinne der Kunst, so viel sie auch illustriert haben.

Wie ein der Natur fremd gewordener akademischer Eklektizismus die feine individuelle Charakteristik, die frische Erzählung, die beziehungsreiche Andeutung verdrängt hat, plastisch modellierte, aber leere Allgemeinheiten an die Stelle lebendiger Menschen, „heroisch" aufgebaute Landschaften an die Stelle der alten schlichten, aber gut beobachteten Gründe getreten sind, lehrt unsere Abbildung (26) aus einer deutschen Ausgabe von Fenelons Telemach (Ansbach 1727). Die ausschließlich antikisch interessierte und orientierte Künstlerschaft besaß die Fähigkeit nicht mehr,



Abb. 26 Telemachs Traum. Stich-Radierung von Winter im Deutschen Telemach.

einen Text selbständig-natürlich zu erfassen und in lebendige Anschauung umzusetzen. Sie vermag sich seine Figuren nur noch in den „schönen" Formen des akademischen Eklektizismus vorzustellen. Und so macht sie aus jeder Szene ein Theaterbild voll unwahrer Posen, reicher Draperie und landschaftlicher Dekorationsmalerei.

Auch aus dem 18. Jahrhundert, der Zeit des Virtuosentums im Kupferstich, haben wir nichts wesentlich Neues zu berichten. Die deutschen Meister des Grabstichels, die Wille, Schmidt, Schmutzer u. a. sind weder in ihrer Technik, noch in ihrem Empfinden eigentlich Deutsche. Und der Glanz ihrer Arbeit kann nicht dafür entschädigen, daß auch bei ihnen von einer geistig neu schaffenden Tätigkeit nicht die Rede ist, gerade da nicht, wo sie illustrieren. Die Illustrationen Georg Friedrich Schmidts zu den Werken Friedrichs des Großen sind dafür ein deutlicher Beweis. Wir werden andere Illustrationen zu demselben Werk kennen lernen, die gerade darin ein Höchstes bieten. Schmidts Stiche geben weniger als der Text, den sie beleuchten sollen, wenn sie es auch im besten Falle mit der virtuosen Bravour des Figuren- und Porträtstechers geben.

Wie schon im 17. Jahrhundert nicht der Stich, sondern die Radierung das Ausdrucksmittel der flott erzählenden oder scharf charakterisierenden Illustration gewesen war, so wurde sie es auch jetzt wieder. Freilich mußte erst die Vorbedingung erfüllt sein, deren Fehlen uns die bisherige Öde erklärt. Es mußte erst wieder eine nationale Literatur geben, bevor es zu einer Illustration als Kunst kommen konnte.

Im 18. Jahrhundert wurde reif, was mit unsäglichem Fleiß, mit größter pedantischer Gewissenhaftigkeit vorbereitet worden war, die Erneuerung unserer Sprache und somit die Möglichkeit einer nationalen Literatur. Neben Richardson und Goldsmith, neben Voltaire und Rousseau erstehen den Deutschen nun auch einheimische Poeten und Literaten. Das Zeitalter Gellerts und Klopstocks bricht an, und den Genannten folgt der ganze Kreis der Schriftsteller und Dichter der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis auf Schiller und Goethe. Sie alle haben einen Illustrator gefunden in dem Mann, den wir nun wieder als den ersten Meister einer neuen Illustrationskunst begrüßen dürfen, in Daniel Chodowiecki.

Daniel Chodowiecki ist 1726 geboren (gest. 1801). Zum Kaufmann erzogen, entbehrte er der eigentlich künstlerischen Ausbildung. Er zeichnete nach Natur und Kunst, wo und wie er sie fand. Das war sein Glück: er blieb frei von den Anwandlungen des akademischen Virtuosentums, das noch immer verheerend wirkte. Erst 1754 in Berlin machte er sich endgültig vom kaufmännischen Beruf frei und widmete sich der Kunst

ganz. Gleich seine ersten Blätter geben Figuren aus dem Volke wieder; sie zeigen, daß er selbständig beobachtete und charakteristisch zu schildern verstand. Uns gehen hier nur seine Illustrationen an. Schon bald wandte er sich der Illustrationskunst zu und er war wie für sie geschaffen. Aus der bürgerlichen Sphäre stammend, den Allüren der großen Maler fremd, vermochte er dem Bürgertum, dem eben damals seine eigene Literatur erstand, auch mit seiner Kunst wirklich nahe zu kommen.

Es ist das Zeitalter der Aufklärung: wie weit man es gebracht, und wie gut man es doch meine, das lebt in aller Bewußtsein. Man sagt es sich mit einer gewissen Rührung täglich. Gellerts Gemüt und Lessings Verstand womöglich zu vereinen, nüchtern und verständig, und ja nicht ohne erfreuliche Nutzanwendung dem deutschen Bürgertum den Spiegel seiner Tugenden vorzuhalten, das schien die Aufgabe der Zeit. Daß dabei neben aller Lust am Moralisieren ein tüchtiges Stück künstlerischer Gestaltungskraft mit rege war, das macht uns diese Zeit noch heute anziehend. Ganz ist Chodowiecki der Illustrator dieser Atmosphäre. Er hat Rousseau und Goldsmith so gut begriffen wie Gellert und Lessing. Wenn er später auch Goethe zu illustrieren hatte, so läßt sich von vorn herein verstehen, daß er die gewaltige Entwicklung bis in die Blütezeit Weimars hinein nicht gänzlich hat mitmachen können. Seine Art und Kunst gehört den Tagen Lessings. So sind denn auch seine ersten Kalender-Kupfer zwölf Blättchen zu Minna von Barnhelm. Wir bewundern in ihnen die sichere Klarheit der Perspektive, die stets bestimmte Zeichnung der Figuren, die sich ebenso frei von allzu peinlicher Plastik, wie von allzu eingehender malerischer Stoffbezeichnung hält. Der Künstler gibt stets nur das Nötige, oft nur andeutend, aber immer mit der größten Sicherheit und Leichtigkeit. Daß er Maß zu halten weiß, daß er nicht in technische Künsteleien verfällt, das scheidet ihn von den Virtuosen seiner Zeit. Was den echten Schwarz-Weiß-Künstler ausmacht, die Fähigkeit, charakteristische Ausdrucksmittel für alles und jedes zu finden, das ist reichlich bei ihm vorhanden. Seine feinen Strichlagen, seine zarten Punktierungen sind wohl imstande alles zu bezeichnen, was er zu sagen hat (Abb. 27).

Und er hat etwas zu sagen. Er hat Gebaren und Behaben der bürgerlichen Welt fein beobachtet und gibt es mit schlichter Treue wieder. Da treten uns nun die wacker schaffenden,




Abb. 27 Chodowiecki, Illustrationen zu Lessings Minna von Barnhelm. Radierung.

etwas beschränkten Väter, die guten ängstlichen Mütter, die empfindsamen Jünglinge und Jungfrauen, die schnurrigen Nachbarn, die biederen, etwas hölzernen Soldaten, die artigen Kavaliere, die schnippischen Zofen, kurz, die ganze gute, liebe altfränkische Welt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebendig und greifbar entgegen. Und dieses Leben spielt sich in den nüchternen, etwas kleinen Räumen französisch-deutschen Geschmacks, in frisierten Gärten und vor zopfigen Architekturen ab. Wie er es aber wohl versteht, die Stimmung dieser Umgebungen für die Schilderung der Vorgänge auszunutzen, so weiß er uns auch wieder plötzlich einmal hinaus auf das Land zu führen und uns da ein altes Bauernhaus zu zeigen mit kleinen Fenstern, an denen die Rebe emporwächst, weit überragt vom Strohdach mit großem Giebel, eingebettet in mächtige Baumgruppen, so etwas ganz Deutsches, liebevoll gesehen und mit warmer Empfindung vorgetragen.

Aber er hat nicht nur treu und gut gesehen, er ist auch ein wirklich vortrefflicher Illustrator. Zwar seinen Text geistreich weiter zu spinnen, das ist nicht sein Bemühen gewesen. Aber mit unerschöpflicher Gestaltungskraft erfindet er glücklich

sprechende Szenen und macht sie uns mittels einer feinen, bisweilen schalkhaften Charakteristik der Figuren, ihres Benehmens und ihres Ausdruckes ganz lebendig.

Neben fast unzählbaren eigentlichen Illustrationen hat er auch reiche Blätterfolgen geschaffen, wie die natürlichen und affektierten Handlungen des Lebens, die Folgen der Heiratsanträge, der Damenbeschäftigungen, Modefiguren u. s. w. Sein Humor ist dabei ebenso groß und erfreulich wie die treffende Charakteristik. Alles in allem, wir haben in Chodowiecki endlich wieder einen Illustrator, der nicht in der Formensprache irgend welcher anderen Kunst ein plattes Spiegelbild des Textes gibt, sondern einen Meister, der das Wort in selbständige, lebendige Anschauung umsetzt, ein Neues schafft, uns über den Text hinaus bereichert.

Er steht nicht ganz allein, aber er ist so bei weitem der Bedeutendste, daß es völlig genügt, ihn hier etwas eingehender gewürdigt zu haben. Nur mit einem Worte mag etwa noch die andere Seite der Illustrationskunst dieser Zeit gestreift werden. Dem akademischen Klassizismus steht Salomon Geßner näher, der seine Idyllen mit den Nymphen und Satyrn, mit Hirten und Hirtinnen auch selbst mit Bildern geschmückt hat. So fein und anmutig seine Kunst im kleinen, so reizvoll insbesondere das einfach beobachtete Landschaftliche ist, seine größeren Figuren sind doch ohne ernsthaftes Studium, von fast ganz akademischer Kühle. Köstlich sind die Vignetten und Schlußstücke.



Abb. 28 Adolf Menzel, der Kronprinz und sein Erzieher. Holzschnitt.

10. Das 19. Jahrhundert

Der ins unendliche wachsenden Literatur, dem gesteigerten Lesebedürfnis vermochte die illustrierende Radierung schon deshalb nicht zu genügen, weil der Kupferdruck drucktechnische Schwierigkeiten verursacht: die Radierung läßt sich mit der Schrift nicht in einem Druckvorgang auf derselben Presse drucken. Der Bogen muß vielmehr durch zwei Pressen gehen, einmal durch die Buchdruckpresse (zum Druck der Schrift) und dann durch die Kupferdruckpresse (zum Druck der Illustration). Als daher zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Holzschnitt seine Wiederauferstehung feierte, da war von vornherein sicher, daß ihm die Zukunft gehören mußte, da er jene Mängel nicht hat. Aber freilich, wenn nicht auch sofort Künstler von hohem Range den Holzschnitt ihren Zwecken dienstbar gemacht hätten, so hätten wir noch lange auf eine neue Holzschnittkunst und eine neue Holzschnittillustration im besten Sinne warten müssen. Was die beiden Unger, Vater und Sohn, und was ihr Schüler Friedrich Wilhelm Gubitz in Berlin auch für den Holzschnitt geleistet haben, es wird doch weit überragt von den Taten Adolf Menzels. Nach einer hoch bedeutsamen Tätigkeit im Felde der Lithographie, der seine Jugendtage gewidmet waren, wandte sich Adolf Menzel seit 1839 der Illustration zu. Er

hat Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen mit 400 Zeichnungen geschmückt, er hat die Werke Friedrichs des Großen (1843—49) mit 200 Illustrationen ausgestattet und für diese stattliche Bilderreihe sich Holzschneider herangezogen, die auch seinen strengsten Anforderungen gerecht wurden. Gubitzens bedeutendster Schüler Friedrich Unzelmann, dann die beiden Vogel und Kretzschmar, sowie mehrere andere, haben sich in die Arbeit geteilt. Menzel zeichnete mit der Feder; er gibt ein wunderbar feines Liniengefüge, das oft genug an Radierung erinnert. Die ganz eminente verblüffende Sicherheit seiner Hand, die auch nicht den kleinsten Strich nichtssagend, ausdruckslos hinsetzt, sind dabei ebenso bewundernswert, wie die einzigartige Abwandlung des künstlerischen Gesamtcharakters je nach den besonderen Bedürfnissen der Szene. Im ganzen sind die Illustrationen malerisch gehalten; ein außerordentlicher Reichtum an Tonwerten läßt mitunter auch die feinsten malerischen Reize, wie das Flimmern von Kerzen, das Helldunkel in einem Kerkerraum u. s. w. sichtbar werden. Daneben wieder Szenen, in denen wir nur scharf umrissene oder plastisch durchgebildete Figuren vor hellem Grunde stehend finden. (Man vergleiche Abbildung 28, die Vignette zur Lobrede auf Duhan de Jandun, den Erzieher des Kronprinzen.) Je nachdem er das Malerische zur Erzeugung einer bestimmten Stimmung nötig hat, wenn es nicht auf knappe Wiedergabe des Geschehens ankommt, sondern auf die Schilderung einer Situation, mit dem vollen Gehalte an Empfindung, die den Leser und Betrachter überkommen soll, ordnet er die Figuren dem Ganzen unter. Will er aber erzählen, charakterisieren, ein Geschehen, sei es auch nur in Rede und Gegenrede, eindringlich darstellen, so isoliert er die Gestalten und deutet den Schauplatz nur mit wenigen, aber völlig deutlich sprechenden Linien an.

Und dazu nun noch das andere. Wenn es je einen Meister der Illustrationskunst gab, so ist Menzel einer. Er hat sich nicht damit begnügt, nur wiederzugeben, was der Text bot. Er führt ihn aus, umschreibt ihn, dichtet ihn weiter. Nicht nur sofern er etwa die Charaktere, die der Text schildert, mit unübertroffener Meisterschaft der Charakteristik leibhaftig uns vor Augen stellt, den Text also anschaulich macht: er gibt vielmehr meist eine neue, überraschende Wendung des Textes, er zeigt uns Figuren und Situationen, für die der Text nur ganz

geringe Anhaltspunkte bot, in wunderbar eindringlicher, eigenartiger, und doch dem Geiste des Textes völlig entsprechender Weise. Oft ist es nur ein Symbol, das den ganzen Inhalt eines Kapitels knapp und doch deutlich sprechend wiedergibt. Das aller Wundervollste findet sich darum auch in den Vignetten zu den Werken Friedrichs des Großen. Wenn er den gezeichneten Rahmen, der das Bildnis einer Hauptpersönlichkeit des betreffenden Abschnittes umgibt, mit geistvollen Anspielungen und Sinnbildern ausstattet, wenn er eine einzelne Gestalt ganz von starker Empfindung erfüllt in der Situation, in der sie uns der Text schildert, vor uns hinstellt, so sind das schon Meisterstücke von fast unerreichter Höhe. Und doch werden sie noch übertroffen durch Vignetten etwa folgender Art: das Kapitel schildert die vergeblichen Bemühungen Preußens während des Winters 1759/60, die verbündeten feindlichen Mächte zu trennen oder eine neue Konstellation herbeizuführen: der König muß den Kampf gegen die Übermacht fortsetzen. Die Vignette dazu gibt eine schwer verwundete und dicht verbundene Hand, die behutsam in einen Eisenhandschuh fährt (Abb. 29). Oder die Vignette zur Instruktion für die Artillerie (Abb. 30). An solchen prägnanten Symbolen und symbolischen Szenen sind die Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen ganz besonders reich.

Seit Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max und Holbeins Totentanz hat die deutsche Illustration nichts so Großes erhalten. Freilich: es ist überall der scharfe, verstandesklare Norddeutsche, der sich hier ausspricht. Mit unerbittlicher, fast grausamer Treffsicherheit schildert er uns Personen und Dinge in vernünftiger Folge. So hoch wir ihn



Abb. 29 Adolf Menzel, Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen.

bewundern, wir verstehen doch, daß der Süddeutsche nicht auch das Beste seines Wesens in diesen Bildern wiederfindet. Er wird darin die Wärme und das Einfache, den gutmütigen Spott und das Lachen sonniger Harmlosigkeit vermissen. Darum sind auch Menzels Illustrationen nicht volkstümlich in dem Sinne, in dem es die des zweiten großen Meisters geworden sind, mit dem wir uns nun zu beschäftigen haben: das ist der mitteldeutsche Ludwig Richter. Kaum braucht man zum Preis Richters etwas zu sagen, können wir uns doch eine ganze Fülle von Gestalten und Geschichten nicht mehr anders als in seinen Bildern denken. Von Kind auf haben sie uns begleitet, und wenn wir sie nun wieder vornehmen, so überrascht uns immer aufs neue die schlichte Anmut und die unerschöpfliche Erfindung in seinen Blättern. Es sind Bilderfolgen und eigentliche Illustrationen, und von jeder Art eine solche Fülle verschiedener Werke, daß zu eingehender Betrachtung und Vergleichung der allerreichste Stoff vor uns liegt.

Auch hier finden wir immer wieder jene einfache Lehre bestätigt, die uns seit den ersten Zeiten der Illustration gegenwärtig blieb: wo Richter illustriert im eigentlichen Sinne, zeichnet er prägnant und einfach seine Figuren, deutet den Schauplatz, den Hintergrund nur an — oft genug fehlt er ganz — (Abb. 31), und wo er uns eine Situation vorführt, die ihren ganzen Gehalt an Stimmung und Empfindung auf uns übertragen soll, da sind auch die malerischen Mittel da (s. Abb. 3 S. 5), und er beherrscht sie wie nur irgend einer. Aber noch mehr: Ludwig Richter läßt uns auch wieder die Mittel echter Illustration deutlich erkennen. So charakteristisch er zu zeichnen



Abb. 30 Adolf Menzel, Holzschnitt aus den Werken Friedrichs des Großen.



Abb. 31 Ludwig Richter, Holzschnitt zu „Gestern, Brüder, könnt Ihrs glauben ...“

versteht (man betrachte namentlich die einzelnen Gestalten, z. B. in den Bildchen zu den Volksliedern oder zu den Studentenliedern), so ist doch seine Figurenbildung im großen Ganzen typisch, überall wo es nur auf den einfachen Ausdruck des Geschehens oder auf die Schilderung der Stimmung ankommt. Er begnügt sich dann mit einer etwas allgemeinen, sich oft wiederholenden Umschreibung, die aber doch an ihrem Platze alles Nötige gibt. Daneben ist er sehr reich an ausdrucksvollen Bezeichnungen für die besonderen Erscheinungen der Landschaft, als Rauch, Wolken, Schnee, Regen, Blitz, Sonnenglanz, Feuerschein, Sternflimmern u. s. w., von der sonstigen Stoffbezeichnung gar nicht zu reden. Von den Freiheiten, die dem graphischen Künstler und dem Illustrator insbesondere zu Gebote stehen, macht er reichlich Gebrauch. Man beobachte, wie oft ein Drinnen und Draußen nebeneinander auf einem Blatt sich finden: zur Erhöhung der Stimmung, zur Darstellung gleichzeitiger Vorgänge; ferner, wie dieselben Personen mehrfach auf einem und demselben Blatt vorkommen zur Erzählung einer ganzen Geschichte in den verschiedenen Phasen ihres Ablaufs. Wie Vergangenheit und Gegenwart nebeneinander dargestellt sind, leicht verknüpft durch ornamentale oder irgendwie dem Gegenstand entnommene Bindungen. Wie endlich die Schrift

mit spricht und so weiter. Kaum ein anderer hat wie Richter so mannigfaltig alle die Möglichkeiten auszunutzen verstanden, die dem Künstler-Poeten zu Gebote stehen. Und so sprudelt denn auch der Quell der Poesie unerschöpflich in seinen Werken.

Er führt uns in die Gassen der deutschen Kleinstadt, läßt uns die wunderlichen Nachbarn hinter den Fenstern und in den Türen schauen und die kleinen Angelegenheiten ahnen, die sich da zwischen den hohen, altertümlichen Giebeln abspielen. Aber wenn auch unten die kleine Plage des Lebens ihre Forderungen geltend macht, oben im Giebelzimmer küßt sich lächelnden Auges ein junges Paar, und über aller Prosa wohnt das immer junge Glück. Aus der Stadt wandern wir mit ihm hinaus ins sommerliche Feld, wir gehen durch die wogenden Ähren und erwarten am heimlichsten Fleckchen die Sommernacht mit ihren stillen tiefen Wundern. Wir schauen von hoher Warte hinunter ins schöne Tal, wo der glitzernde Strom die Wellen rollt und das friedliche Dörfchen in seinen Obstbäumen fast versinkt. Wir ziehen selber hinab über die Hügel, frohe Wanderburschen, der aufsteigenden Sonne entgegen. Dann wieder feiern wir im traulichen Stübchen manch Familienfest, wir hören die Märchen zu den Füßen der Großmutter, indessen Bratäpfel im Ofen schmoren, wir schauen den Flocken zu durchs Fenster und freuen uns der warmen Stube. Und ein ganzes Leben zieht in diesen Blättern an uns vorüber, unser eigenes Leben: die glückliche Kindheit, die erste Liebe, die Sorge des Erwerbs, auch der bittere Tod der Geliebten, das Heimweh, und doch ein heiteres Alter und ein stilles helles Ende. Und wie sich der Kreislauf des Lebens immer erneut, so verknüpft sich Vergangenheit und Gegenwart auf das mannigfachste in diesen Bildern, und die Sonne Homers, siehe, sie lächelt auch uns.

Ein glückseliger Optimismus, ein tiefes Gemüt, ein gesunder Sinn für das Ernste und Tüchtige, goldene Poesie und ein Heimatsgefühl, so stark und warm, daß jeder Zoll Boden Erdgeruch ausströmt, das macht die Stärke dieser Blätter aus.

Noch heute bieten die Bilderfolgen und Illustrationen Ludwig Richters noch immer das Beste, was wir an wirklich volkstümlicher deutscher graphischer Kunst unmittelbar auch für unsere Zeit zur Verfügung haben, und es kann gar nicht warm genug auf diesen Schatz hingewiesen werden.

Neben Adolf Menzel und Ludwig Richter treten die älteren Klassizisten und Nazarener mit ihren Bilderfolgen völlig zurück, so völlig, daß heute nur noch der Gelehrte von ihnen weiß. Weder Carstens oder Genelli mit ihren dünnen (gestochenen) Umrissen — so grandios sie bisweilen sind —, noch Cornelius mit seinem Faust haben nachhaltig gewirkt. Der Mangel ebenso an lebensvoller Charakteristik, wie an malerischer Stimmung machten ihre Werke schlechthin unwirksam. Sie erschienen der neuen Zeit zu tot, zu abstrakt, zu körperlos.

Dagegen schließt sich an die jüngere Romantik ein Kreis von Künstlern an, der ähnliche Wege wie Menzel und Richter wandelt. So sind in München vor allem die vortrefflichen Bilderbogen (und die wenigen Illustrationen) Schwinds zu nennen. Schwind besitzt vielleicht noch mehr von süddeutscher Blutwärme als Richter, ist aber nicht ganz so glücklich in der sprechenden Knappheit der Schilderung, dem Empfinden des Volks nicht so nahe in seinem Empfinden. Er will dafür künstlerisch mehr. Immer aber werden namentlich seine Bilderbogen ein wundervolles Gut der deutschen graphischen Kunst bleiben.

Weiter dürfen hier die Künstler der Fliegenden Blätter und einiger anderer Werke nicht fehlen, z. B. Neureuther (Götz), der in seinen Illustrationen ebenso kräftig, wie in seinen ornamentalen Zeichnungen frisch und erfindungsreich ist. Für Düsseldorf wäre etwa Schrödter anzuführen. Den Spuren der Nazarener folgen mit ernster Kraft und frommem Empfinden Steinle und Führich: freilich erhebt sich ihr etwas blutloser Figurenstil nur bisweilen zu markiger Größe. Ferner dürfen wir Schnorr von Karolsfeld nicht vergessen, dessen Bibelbilder wirklich etwas vom „großen Stil" haben. Künstlerisch selbständiger als diese zuletzt genannten Meister ist Alfred Rethel. Sein Totentanz (1848) wird als Bilderfolge neben Richters und Schwinds Werken unzweifelhaft den ersten Platz behaupten: so sicher hat hier selbständige Beobachtung und starke Empfindung die angemessene Form gefunden.

In Hamburg wirkte O. Speckter, der übrigens auch an den Bilderbogen mitgearbeitet hat, ein Künstler von liebenswürdigem Humor und reicher Erfindung. Endlich hat auch Berlin in Hosemann einen Illustrator von echt norddeutschem Witz und scharfer, treffender Charakteristik gefunden. Neben

den Genannten stehen noch zahlreiche andere. Doch dürften wenigstens die Hauptcharaktere der Illustration dieser Zeit mit jenen aufgeführt sein.

11. Die Gegenwart

Während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschte in der deutschen Malerei eine zeichnerische Richtung vor, die der Entfaltung der Illustrationskunst nur zu statten kam: jene Künstler konnten alle wirklich zeichnen. Allmählich drängte aber die Entwicklung in der großen Kunst nach der malerischen Seite, und es konnte nicht ausbleiben, daß sich auch in der Illustration diese Wandlung bemerkbar machte. Dazu kommt noch ein weiteres, die feinen Federzeichnungen eines Menzel, die oft dicht sich kreuzenden Strichlagen eines Richter mußten genau nachgeschnitten werden. Da nun die schwarzen Linien erhaben stehen bleiben sollten, mußte der Holzschneider die kleinen weißen Zwischenräume zwischen ihnen einzeln so herausschneiden, daß der Abdruck des Holzstockes das feine Liniengefüge völlig klar und sauber wiedergab: eine unsäglich mühevolle Arbeit. In England und weiterhin in Frankreich hatte sich unterdessen eine völlige Umwälzung auf dem Gebiet des Holzschnittes vollzogen. Statt des Messers und der Langholzplatte benützte man den Buchsbaumholz-Querschnitt und den Stichel. Mit diesem grub man in die Stirnfläche des Holzes seine Furchen, ähnlich wie der Kupferstecher in die Metallplatte, ein. Der Abdruck ergab also schwarze Flächen, die mittels weißer Linien mehr oder weniger aufgehellt waren, nicht mehr Strichzeichnungen, sondern Bilder, die sich aus verschieden abgestuften Tonflächen zusammensetzen. Das neue Material und das neue Werkzeug bürgerten sich auch in Deutschland ein. Aber man arbeitete damit nicht wie das Ausland, sondern blieb beim Faksimileschnitt, das heißt bei dem genauen Nachschneiden der Strichvorzeichnung stehen. Verschiedene Ansätze, zum Tonschnitt zu gelangen, fanden keinen rechten Fortgang. Das änderte sich erst, als Eduard Hallberger in Stuttgart seine illustrierten Blätter mit französischen Klichees ausstattete, es waren Schnitte nach Zeichnungen der Doré-Schule. Das Vorgehen Hallbergers wurde außerordentlich bedeutungsvoll: da hatte man mit einemmale das Ideal, nach dem man unbewußt strebte, ganz und gar malerisch aufgebaute

Blätter, die technisch mit großer Leichtigkeit herzustellen waren. Es fand sich auch der Meister, der das Neue erfaßte und für die deutschen Bedürfnisse umarbeitete, Adolf Closs, der geschickt dem Faksimile einige Zugeständnisse zu machen verstand, ohne doch das Hauptsächliche, die malerische Behandlung des Ganzen, je aus den Augen zu verlieren. Hallberger folgten bald andere deutsche Verlagsanstalten, und es entstand nun in rascher Folge eine stattliche Reihe großer prächtiger Werke teils poetischen, teils populär wissenschaftlichen Inhalts.

Kein Zweifel, daß sich in diesen Büchern vieles ganz Vortreffliche findet. Neben zahlreichen, fein gesehenen und sehr gut wiedergegebenen Stimmungsbildern gibt es da auch eine Menge wirklich vorzüglicher Illustrationen, ganz besonders gilt das von Menzels Zeichnungen zum Zerbrochenen Krug und von einigen Klassikerillustrationen (Liezen-Mayer, Faust. Diez, Dreißigjähriger Krieg). Wenn man aber die reiche Produktion im ganzen übersieht, so läßt sich nicht leugnen, daß diese Bücher eine gewisse Schwerfälligkeit haben. Es sind nicht mehr illustrierte Bücher im eigentlichen Sinne. Die großen ganzseitigen Bilder, so sorgfältig bis in die letzte Ecke hinein malerisch durchgeführt, halten uns fest, nötigen uns zu eingehender Betrachtung, sie widerstreben dem raschen und leichten Genuß des Lesens, indem sie uns vom Text weg in eine Fülle von Beiwerk führen, die nur um der Abrundung des einzelnen „Bildes" willen da ist, unser Verhältnis zum Text aber weder erweitert noch vertieft. Was wir früher schon von allzu eingehender Behandlung der Illustration im malerischen Sinne zu sagen hatten, das gilt doppelt und dreifach von diesen Werken. Das ist der unleugbare Mangel, den die an sich so bedeutenden Holzschnitte jener Prachtwerke Oberon, Natur und Dichtung, Glocke, Wilhelm Tell u. s. w. u. s. w. haben. Dazu kommt nun noch ein weiteres. Noch einseitiger hatte sich die Malerei nach der Seite des Malerischen hin entwickelt. Die neue französische Kunst hält ihren Siegeszug durch Europa, es scheint, als würden Luft und Licht erst jetzt wieder neu für die malerische Darstellung erobert. Es liegt in der Natur der Dinge, daß sich nun die künstlerisch regen Kräfte vornehmlich zur eigentlichen Malerei drängten: nur mit ihren Mitteln ließ sich das neue künstlerische Ideal rein verwirklichen. Die Bahnbrecher der neuen Kunst, wie Uhde, Lieberman, Leibl sind Maler, nicht Zeichner gewesen. Damit ziehen sich also



bei dir führst, aber so, dass er sie mit seiner eigenen Hand aus deinem Munde nimmt. Wenn du dann über den trägen Fluss fährst, wird ein todter Greis heranschwimmen und die welken Hände erhebend, dich bitten, ihn in das Schiff zu ziehen; du aber thu ihm nicht diesen unerlaubten Gefallen. Wenn du den Fluss überschritten, werden alte Weiber am Webstuhl beim Einrichten des Gewebes dich bitten, ihnen ein wenig zu helfen; aber auch dem darfst du nicht nachgeben. Denn dies alles und noch vieles Andere gehört zu den Versuchungen der Venus, damit du einen Kuchen aus der Hand verlierest. Und halte du das nicht für einen leichten Verlust, denn wenn dir auch der andere verloren gegangen, wirst du das Tageslicht nicht mehr erschauen. Denn ein grosser dreiköpfiger Hund, der die Todten, denen er nichts mehr thun kann, vergebens mit donnerähnlichem Gebell zu schrecken sucht, liegt auf der Schwelle zu der schwarzen Halle der Proserpina und bewacht das leere Haus des Pluto. Diesem wirst du leicht vorbeigehen, wenn du ihm einen Kuchen gegeben, und dann trittst du bei Proserpina ein. Sie wird dich freundlich aufnehmen und dich auffordern, dich bequem niederzusetzen und ein herrliches Frühstück einzunehmen. Aber du setze dich auf die Erde und bitte um ein Stück grobes

Abb. 32 Max Klinger, Randleiste aus Apulejus Amor und Psyche.

unsere ersten Künstler von der Illustration zurück, und die Folgen machen sich sofort bemerkbar: die Illustration wird mit vereinzelten Ausnahmen ferner lediglich von Kräften zweiten, ja dritten Ranges bestritten. Und noch eins: die neu entdeckte Photographie beschränkt sich nicht mehr nur darauf, dem Holz-

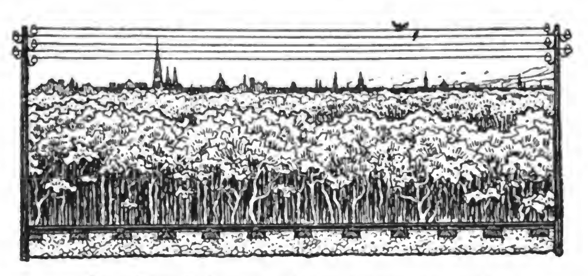


Abb. 33 Fidus, Kopfleiste aus Hart, Triumph des Lebens.

schnitt eine kräftige Unterstützung bei der Arbeit zu gewähren, sie fand in den photomechanischen Druckverfahren das Mittel, selbst ins Buch einzudringen. Man hat gelernt, mittels des Lichtdruckes oder der Heliogravüre, schließlich auch der Autotypie jede Photographie druckfähig zu machen. Und nun werden nicht etwa nur zum Zweck der Illustration gefertigte Tuschzeichnungen oder Aquarelle photographiert und in der Form von Licht- oder Kupferdruck oder Autotypie in die Bücher gesetzt, sondern man photographiert kurzweg irgend welche mehr oder weniger passende Gemälde und bringt die Nachbildungen als „Schmuck" in Gedichtsammlungen u. s. w. unter. Damit geht natürlich nicht nur der Charakter echter Illustration, wie wir ihn mehrfach zu beschreiben versuchten, völlig verloren, die Einheit des Buches wird ebenfalls vollends zerstört. Tuschzeichnungen, in den weichen, verwaschenen Tönen des Lichtdruckes oder den fleckigen der Heliogravüre gedruckt, sind von so durchaus anderer Art, als die klaren Strichbilder der Schrift, daß an ein Zusammengehen von Schrift und Illustration im Sinne einer dekorativen Einheit gar nicht mehr gedacht werden kann. Und auch die Autotypie in ihrer grauen oder schwarzfleckigen Gesamthaltung widerstrebt jener Einheit vollständig. Die Verwilderung wurde immer größer, und das Publikum ließ sie sich gefallen, weil im Zusammenhang mit der Entwicklung unserer neuen Kultur künstlerisches Empfinden überhaupt mehr und mehr im Schwinden war, und der Deutsche noch besonders immer und überall zuerst nach Unterhaltung, Rührung und Erbauung, nicht aber nach künstlerischer Gestalt fragt. Ein einziges Werk findet sich in der Flut verwilderter Erscheinungen, ein Werk, das uns zeigt,



Abb. 34 J. V. Cissarz, Kopfleiste aus Avenarius, Stimmen und Bilder.

wie der wirkliche Künstler doch stets ganz selbstverständlich den richtigen Weg findet. Max Klinger hat zu einer deutschen Ausgabe des Märchens Amor und Psyche Randzeichnungen und Illustrationen geschaffen, die zu dem Köstlichsten gehören, was wir an vornehmer Buchkunst überhaupt besitzen. Auch hier möchte ich den Randzeichnungen mit ihren geistreichen Anspielungen auf den Inhalt des Textes und ihrer wunderbaren dekorativen Schönheit den höchsten Preis geben (Abb. 32). Im ganzen ist das Buch ein tröstlicher Beweis dafür, daß auch in Zeiten des Niederganges, der Herrschaft geschäftlicher Interessen und törichter Mode, echte Kunst die ihr angemessenen Mittel findet.

Eine Besserung trat erst ein, als die Gedanken und Forderungen der englischen Buchreformer auch bei uns Eingang fanden. Man verglich die Produktion unserer Zeit mit der des 15. und 16. Jahrhunderts und sah, daß das Buch im ganzen zunehmend schlechter geworden sei. Schlechtes Papier, dünne faserige Schrift, die auch nach keiner Seite mehr Ausdruck unseres Empfindens ist, sondern lediglich von den Erwägungen der praktischen Verwendbarkeit im Sinne des Geschäfts bestimmt wird, Bilder, die nirgends mit dem Text zusammengehen, vielmehr das Buch zerreißen, endlich geschmacklose Farben im Vorsatz und Schnitt und abscheuliche Fabrikeinbände. Dem gegenüber betonte man den Grundsatz, daß das Ganze gewiß so schlicht und einfach wie nur möglich, im allgemeinen aber so gut sein müsse, wie man es nur eben haben könne. Man betonte wieder den Wert eines wirklich kräftigen, zähen, griffigen Papieres, die Schönheit kräftig geschnittener, charaktervoll gezeichneter Schrift, den feinen Reiz

gut abgestimmter Farben und eines einfachen, aber echten Leinen- oder Lederbandes. Uns geht hier nur die Frage der Illustration an. Auf diesem Felde fand man, daß zunächst einmal mit dem Bilderunwesen zu brechen sei. Das aufdringliche und mehr oder weniger disparate Wesen der photomechanisch hergestellten „Bilder“ wurde erkannt, seine Beseitigung gefordert. Man überzeugte sich, zu dem Strichbild der Schrift passe auch nur ein Schmuck, eine Illustration in klaren Linien, jede Anwandlung von malerischer Haltung sei zu bekämpfen. Ja Illustrationen überhaupt widerstreben schon der strengen Einheit des Buches. Der Schriftsteller solle allein zu Worte kommen, man möge doch nicht anmaßend und banal dem Leser vorschreiben, wie er sich die Gestalten und Szenen des Textes vorzustellen habe. Dem ganz guten Buche sei nur etwa ein Schmuck zu gestatten, der leise und zurückhaltend die Melodie des Textes begleitet, ohne sie zu unterbrechen und zu übertönen. Und so haben denn auch bei uns eine ganze Reihe von jungen Künstlern Buchschmuck geschaffen, der an seiner Stelle oft höchst reizvoll und wirksam ist. Illustration ist das nicht und will es auch nicht sein (Abb. 33 und 34).

Ich glaube nun aber doch, daß mit der Forderung jener Puristen im Gebiet der Buchkunst das letzte Wort noch nicht gesprochen ist. Wir haben gesehen, echte Illustration ist eine ganz eigenartig ausgesprochene Kunst für sich. Ich glaube nicht, daß sich die Künstler dieses Gebiet auf die Dauer werden nehmen lassen. Immer wieder wird es den einen oder anderen reizen, eine Dichtung, die ihm besonders viel sagt, auszuspinnen und mit Gestalten und Szenen zu begleiten, die ihr neue, feine, eigenartige Wendungen abgewinnen. Dennoch haben wir die Betonung der dekorativen Einheit im Buch mit Freuden zu begrüßen. Nicht nur als eine gesunde und notwendige Reaktion auf das Bilderunwesen der siebziger und achtziger Jahre, sondern auch als Beweis dafür, daß in der Tat nur die Illustration ihrem Zweck und Wesen ganz entspricht, die jene dekorative Einheit des Buches nicht verletzt. Ich brauche nur noch einmal an die beiden großen unvergänglichen Beispiele Dürer und Menzel zu erinnern, um deutlich zu machen, wie das geschehen kann. Eine Illustration dieser Art haben wir in unseren Tagen nicht. Vortreffliche Ansätze sind gewiß da; wir haben nicht nur eine ganz ausgezeichnete satirische Illustration im Simplizissimus,



Abb. 35 Sattler, der Wächter. Aus Boos, Rheinische Städtekultur. Band III.

einzelnes ganz Vortreffliche in zahlreichen neueren und neuesten Büchern; es ist uns auch ein Meister gegeben, der seinen Stoff tief erfaßt und durchaus persönlich zu wenden weiß: Josef Sattler, dessen Illustrationen zu dem Werke von Boos (Rheinische Städtekultur, vgl. Abb. 35) und vor allem zum Nibelungenlied wohl das Wertvollste darstellen, was in unseren Tagen an Illustrationen entstanden ist. Aber dort macht sich oft genug ein deutlicher Mangel an zeichnerischem Können und an Erfindsamkeit bemerkbar, hier

verhindern die stark an die Weise der Alten gemahnenden Ausdrucksmittel, so modern das Empfinden ist, das mit ihnen verkörpert wird, die weitgreifende, ganz unmittelbare Wirkung.

Aber wenn wir auch noch auf den Meister warten, der der Literatur unserer Tage das geben könnte, was die großen Meister der älteren Illustration einst der Literatur ihrer Zeit geboten haben, so dürfen wir doch zuversichtlich hoffen, daß er uns erstehen werde. Freilich auch nur, wenn unsere Kunst im ganzen lebendig bleibt. Ist dem aber so, so wird auch die Illustration nicht ausbleiben. Das verbürgt schon die Anlage, die besondere Begabung unseres ganzes Volkes. Wir dürfen sagen, das Tiefste und Beste, was unser Volk bewegt hat, haben unsere Künstler in Bilderfolgen und Illustrationen ausgesprochen. Sie sind es auch, die wenn irgend Werke der Kunst weite Kreise unseres Volkes unmittelbar ergriffen haben. Nicht in der Raumschönheit gewaltiger Bauten, nicht in der Körperschönheit kraftvoller Gestalten, auch nicht im malerischen Reiz des Abbilds der Welt hat die deutsche Kunst bisher ihren bezeichnendsten Ausdruck gefunden, es ist vielmehr die Schwesterkunst der Poesie, die ihn uns gebracht hat: die graphische Kunst, und nicht zuletzt die deutsche Illustration.

Meeresforschung und Meeresleben. Von Dr. Janson. Mit vielen Abbildungen. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.
Schildert kurz und lebendig die Fortschritte der modernen Meeresuntersuchung.

Bau und Leben des Tieres. Von Dr. W. Haacke. Mit zahlreichen Abbildungen im Text. Geh. M 1.—, geschmackv. geb. M 1.25.
Indem uns der Verfasser die Tiere als Glieder der Gesamtnatur zeigt, lehrt er uns zugleich Verständnis und Bewunderung für deren wunderbare Harmonie, die, wie im großen, in dem Zusammenwirken der vielen Tausende von Lebewesen, so auch im kleinsten, in der Zweckmäßigkeit auch der unscheinbarsten Organe, sich erkennen läßt.

Der Bau des Weltalls. Von Prof. Dr. J. Scheiner. Mit zahlreichen Abbildungen. Geh. M 1.—, geschmackv. geb. M 1.25.
Will in das Hauptproblem der Astronomie, die Erkenntnis des Weltalls, einführen.

Einführung in die Theorie und den Bau der neueren Wärmekraftmaschinen. Von Ingenieur Richard Vater. Mit zahlreichen Abbildungen. Geh. M 1.—, geschmackv. geb. M 1.25.
Will durch eine allgemein bildende Darstellung Interesse und Verständnis für die immer wichtiger werdenden Gas-, Petroleum- und Benzinmaschinen erwecken.

Das Eisenhüttenwesen erläutert in acht Vorträgen von Prof. Dr. H. Wedding. Mit 12 Figuren im Text. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.
Schildert in gemeinfaßlicher Weise, wie Eisen, das unentbehrlichste Metall, erzeugt und in seine Gebrauchsformen gebracht wird.

Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht der Wirkungen der Entwicklung der Naturwissenschaften u. der Technik. Von Launhardt, Geh. Reg.-Rat, Prof. a. d. Techn. Hochschule zu Hannover. Mit vielen Abbild. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.
Ein geistreicher Rückblick auf die Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik, der die Weltwunder unserer Zeit verdankt werden.

Die Metalle. Von Prof. Dr. K. Scheid. Mit 16 Abbildungen. Geh. M 1.—, geschmackvoll geb. M 1.25.
Behandelt die für Kulturleben und Industrie wichtigen Metalle nach ihrem Wesen, ihrer Verbreitung und ihrer Gewinnung.

Geschichte. Kunst- und Kulturgeschichte. Volkswirtschaft und Verkehrswesen. Staatswissenschaft. Geographie.

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Prof. Dr. A. Matthaei. Mit zahlr. Abb. i. T. Geh. M 1.—, geschmackv. geb. M 1.25.
Will mit der Darstellung der Entwicklung der deutschen Baukunst des Mittelalters zugleich über das Wesen der Baukunst als Kunst aufklären.



Grundzüge ... **hes.** Sechs Vorträge von Pr... schmackv. geb. *M* 1.25.

Beabsi... n das Verfassungsrecht des deutschen ... Deutschen erforderlich ist.

Deutsche St... er. Von Oberlehrer Dr. Heil. Mit Abbildungen. Geh. *M* 1.—, geschmackvoll geb. *M* 1.25.

Stellt die geschichtliche Entwicklung dar, schildert die wirtschaftlichen, sozialen und staatsrechtlichen Verhältnisse und gibt ein zusammenfassendes Bild von der äußeren Erscheinung und dem inneren Leben der deutschen Städte.

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Privatdozent Dr. J. W. Bruinier. Geh. *M* 1.—, geschmackvoll geb. *M* 1.25.

Handelt in schwungvoller Darstellung vom Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges.

Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Dr. Ed. Otto. Mit 27 Abbildungen auf 8 Tafeln. Geh. *M* 1.—, geschmackvoll geb. *M* 1.25.

Eine Darstellung der historischen Entwicklung und der kulturgeschichtlichen Bedeutung des deutschen Handwerks von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.

Deutsches Frauenleben im Wandel der Jahrhunderte. Von Dr. Ed. Otto. Mit zahlr. Abb. Geh. *M* 1.—, geschmackv. geb. *M* 1.25.

Gibt ein Bild des deutschen Frauenlebens von der Urzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, von Denken und Fühlen, Stellung und Wirksamkeit der deutschen Frau, wie sie sich im Wandel der Jahrhunderte darstellen.

Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900. Sechs volkstümliche Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung, sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft von Prof. Dr. Walther Lotz. Geh. *M* 1.—, geschmackvoll geb. *M* 1.25.

Erörtert nach einer Geschichte des Eisenbahnwesens insbesondere Tarifwesen, Binnenwasserstraßen und Wirkungen der modernen Verkehrsmittel.

Die deutschen Volksstämme und Landschaften. Von Prof. Dr. O. Weise. Mit 26 Abb. 2. Aufl. Geh. *M* 1.—, geschmackv. geb. *M* 1.25.

Schildert, durch eine gute Auswahl von Städte-, Landschafts- und anderen Bildern unterstützt, die Eigenart der deutschen Gaue und Stämme.

Deutsches Wirtschaftsleben. Auf geographischer Grundlage geschildert von Dr. Chr. Gruber. Mit 4 Karten. Geh. *M* 1.—, geschmackvoll geb. *M* 1.25.

Beabsichtigt ein gründliches Verständnis für den sieghaften Aufschwung unseres wirtschaftlichen Lebens seit der Wiederaufrichtung des Reichs herbeizuführen.

